

TÓFALVY TAMÁS

TÚL A SZUBKULTÚRÁN, ÉS VISSZA

POPULÁRIS ZENEI SZÍNTEREK,
MŰFAJOK ÉS AZ INTERNET



Ez a könyv nem a zenéről szól. Hangokat, ritmusokat, dallamokat, kompozíciókat nem fogok elemezni a soron következő fejezetekben, ahogy nem fogok értékelni zenekari vagy előadói életműveket, műfajokat sem. Ez a könyv arról szól, ahogy bizonyos hangzások, művek stílusokká és műfajokká állnak össze a kultúra, média és a technológia hálózataiban. Arról, ahogy a zene értelmezései mentén emberi kapcsolatok, közösségek, színterek, szubkultúrák jönnek létre és kerülnek összeütközésbe egymással: a zene társas életéről.

Tófalvy Tamás

„A megfontoltság szép erény, de általában unalmasabb szövegeket eredményez, mint a szélsőséges álláspontok. Tófalvy Tamás viszont nagyon megfontoltan halad és elemez, mégis jóval izgalmasabb és eredetibb, mint az általa cáfolt szélsőséges álláspontok internet és zene kapcsolatáról.”

Rónai András

„Éles elme, nemzetközi látókör, a vizsgált problémák alapos ismerete.”

Havasréti József

„Gazdag elméleti és analitikai apparátust és naprakész tárgyi tudást mozgósít a zenei közösségek, a média és a technológia gyorsan változó egymásra hatásának árnyalt értelmezésében, továbbá mindezt krisztálytisztán megformált tudományos, de zsargonmentes prózában tárja az olvasó elé.”

Szemere Anna

TÓFALVY TAMÁS

TÚL A SZUBKULTÚRÁN, ÉS VISSZA

POPULÁRIS ZENEI SZÍNTEREK,
MŰFAJOK ÉS AZ INTERNET

műút könyvek

Miskolc, 2017

2



301
T57

Somogyi-könyvtár, Szeged



S000646826

© Tófalvy Tamás, 2017

ISSN 2061-4314

ISBN 978-615-5355-20-2

Tartalom

Előszó 13

1. fejezet. Áttetsző színterek: a populáris zenei közösségek és a technológia kapcsolata – és megértési kísérleteinek rövid története

Hogyan hatnak egymásra a populáris zene, a technológia és a közösségek, és miért fontos ez a kérdés? A könyv vezérfonalát adó összefonódásnak megvan a maga története, ahogy azoknak a kérdéseknek is, amiket időről időre feltesznek az ezzel foglalkozó kutatók, elemzők. Az ezredforduló legfontosabb zenei, közösségi és technológiai trendjeinek átfedéséből kiindulva megkísérlem bemutatni, hogyan érintkeznek a zenei színterek változásai az azokat kutató tudományos megközelítésekkel. Szó lesz még arról, hogyan mozdult el a mindennapi élet átalakulásával a kutatói közösség a szubkultúra fogalmától más megközelítések felé, és arról is, hogy miért gondolom a technológia, populáris zene és közösségek metszetében felmerülő kérdések megválaszolásában jó eszköznek a műfaji színterek koncepcióját. 19

Zene, közösségek, technológia 24

A szubkultúráktól a globális színterekig 28

A zenei közösségek kutatásának forrásaitól
a szubkultúrákutatás első hullámaig 28

A második, a harmadik hullám,
és ami utánuk jön 32

Színterek: helyek, műfajok, internet	36
Műfaj: kapcsolatok, kategóriák, hálózatok	39
Műfaji szinterek: lokális, globális, offline, online	42
Túl az online-offline kettősségen	43
Állandóság és változás	47
Ki beszél, honnan és miről?	49
Összegzés: áttetsző szinterek	53

2. fejezet. Vinyl, mp3 és kulturális tőke: a zenei médiumok kulturális megalkotása

Milyen mintázatokat és kölcsönhatásokat lehet feltárni a zene és technológia viszonyában? A rögzített populáris zene és a digitális technológiák kapcsolatára fókuszálva a következő kérdéseket kísérel meg körüljárni: hogyan érdemes megközelíteni a zene előállításának, megosztásának és fogyasztásának, valamint a zene és az identitás kapcsolatának a technológiával való összefonódását? Hogyan alakulnak ki és hogyan változnak az audioformátumok, zenei technológiák kulturális jelentései?

„A” oldal, rádióváltozat és YouTube sztárok	59
Aluldetermináció, kulturális jelentés és tőke	63
Kulturális tényezők a zenei technológiák alakulásában	68
Hi-fi / Lo-fi	70
Vinyl	73
Kazetta	74
Zene, technológia és identitás	75
Összegzés: kulturális technológiák	79

3. fejezet. Polc, mappa, playlist: hogyan fejezheti ki a zene tárolása a zenei identitást?

Egy lemezgyűjtemény csak egy olyan világban jöhet létre, ahol a zeneműveket rögzíteni lehet olyan tárgyakra, amelyeknek helye van a gazdasági értékláncban és a tárgykultúrában. A rögzített zene tárolása ezzel kulturális jelentések által formált közösségi cselekvéssé is válik, az identitás megalkotásának és kommunikációjának terévé. De mi történik a zenei identitás kommunikációjával, ha a zene elválik a kézbe fogható hordozóktól, és látszólag anyagtalanná válik? Hogyan alakul a tárolás és a zenehallgatás kapcsolata? Hogyan valósulhat meg a zenei identitás kommunikációjának folyamatossága a zene tárolásának bemutatásán keresztül, a változó technológiai ökoszisztémában?

A rögzített zenei ökoszisztéma két nagy korszaka	85
Korlátok és lehetőségek a fizikai reprodukció korában	86
Négy platform a kevert reprodukció korában ...	88
A rögzített zene tárolása és az identitás kommunikációja	91
A metaadatok szerepe	92
Láthatóság	93
Mennyiség	94
Rendszerezés	96
Tárolás és lejátszás: stream	98
A felhő	98
Az okostelefon	100
Összegzés: zene, kulturális tőke, identitás és technológia	103

4. fejezet. Underground a közösségi média korában: kulturális tőke és a korlátlanul hozzáférhető zene

Az underground fogalmát és gyakorlatát nem csupán a hozzáférés, hanem tartalmi jegyek és közösségi mintázatok is meghatározzák, és az underground (szub)kulturális tőkét egyre inkább a hozzáférés módja és ideje határozza meg a zenehallgatás és -megosztás hálózataiban. Az újabb technológiák ugyan új szabályokat hozhatnak a kulturális gazdaságok és tudásközösségek életébe, de nem feltétlenül szüntetik meg magukat a közösségeket és a közösségi igényeket, amelyek így újratermelhetik a megelőző médiatechnológiák korában létrejött társas hierarchiákat. 107

Mi az underground? 111

Az első underground:
a politikai és nemhivatalos 114

A második underground:
a mainstreammel szemben 115

Erőforrások, hitelesség és kulturális tőke
a zenei színtereken 119

A hozzáférés-elmélet és alternatívái 122

Korlátozott korlátlan hozzáférés 122

Hozzáférés és tartalom 125

Zappa újratöltve: tartalomfüggő hozzáférés 126

A harmadik underground:
niche underground 128

Összegzés: nem vész el, csak átalakul 131

5. fejezet. Myspace-bandák és címkézés-háborúk: műfaji színterek, technológia és értékek konfliktusai

Hogyan lehetséges az, hogy egy zenekar váratlanul híres lesz az interneten, és ez majdnem a karrierjébe kerül? Hogyan vezethet konfliktusok sorozatához egy online rádió címkézési-osztályozási

rendszer? Ebben a fejezetben a Job For a Cowboy nevű zenekar MySpace-szel, és az úgynevezett deathcore műfaj Last.fm-mel történt eseteinek ma már médiatörténetinek nevezhető elemzésén keresztül arra keresem a választ, hogy egy műfaji színtér és a hozzá kapcsolódó identitások hogyan kerültek konfliktusba az éppen uralkodó online zenei disztribúciós folyamatokkal, zenehallgatási és kommunikációs szokásokkal. Hogyan formálták az egyes műfaj-meghatározások, közösségek és identitások egymást és az online felületek térhódításához való viszonyulást, és mindez hogyan vonta és vonja maga után a klasszikus és posztmodern szubkultúrakoncepciók alkalmazhatóságának megkérdőjeleződését? 133

Deathcore: egy színtér változásai 139

Job For A Cowboy 140

Sikerek, változások, konfliktusok 142

A „MySpace deathcore band”
felemelkedése és bukása 145

MySpace-bandák és munkaetika:
színtér és kritika 145

Deathcore és zenei hiteltelenség:
kánonok és műfajok 148

MySpace és deathcore:
Médium, műfaj, színtér 151

Deathcore a Last.fm-en: műfajok és címkék 152

Címkézés-háborúk 153

Online fülkék, korlátozott anonimitás
és változó hitelesség 155

A hitelesség változásai 157

Összegzés: továbbélő szubkultúrák,
átalakuló műfaji színterek 160

6. fejezet. Kommentárok és próféciaák: ideológia, kommunikáció és műfaj politikai hardcore szövegekben

Milyen szövegtípusokat használnak egyes hardcore zenekarok a dalszövegekben közvetíteni kívánt politikai üzeneteik hangsúlyozására? Az üzenetek médiuma hogyan függ össze a kommunikációjukkal, és ez milyen következményekkel járhat? Ebben a fejezetben szövegműveket elemzünk, különös tekintettel egy ritka, de annál több kérdést felvető szövegtípusra, az úgynevezett metatextusra, azaz kommentárra. 163

Hardcore és kommentár 168

„Erről szól ez a dal” 169

„Egy új világ küszöbén” 174

Kevert poétikák 176

Összegzés: esszé, kommentár, vagy mindkettő? ... 178

7. fejezet. Árnyékboksolók: közösség- és ellenségalkotás tough guy hardcore szövegekben

Összefogás, ellenállás, hűség: többek között ilyen és ehhez hasonló jelszavak köré szerveződik a „tough guy” hardcore-nak is nevezett irányzat dalszövegei és azok reflexiói által megalkotott identitáslakzat. Kulturális és nyelvi kódok felfejtésével közelítem meg a problémát, hogy a retorika hogyan működhet közre egy közösség- és ellenségkép kialakításában, és mindezek hogyan ágyazódnak a műfaji szintér hagyományába. 179

Kemény fiúk 183

Mi és ők 186

Demonstráció 186

A család 188

Az ellenség 190

Háború – erőszak nélkül? 192

Kulturális kódok 194

Összegzés: megalkotott ellentétek 196

A könyv egyes fejezeteinek korábbi változatai 197

Hivatkozások 198

Diszkográfia 209

Előszó

Ez a könyv nem a zenéről szól.

Nem fogok hangokat, ritmusokat, dallamokat, kompozíciókat elemezni a soron következő fejezetekben, ahogy nem fogok értékelni zenekari vagy előadói életműveket, műfajokat sem. A zene mint fizikai és pszichológiai jelenség, esztétikai tárgy vagy művészeti termék tárgyalása teljes mértékben hiányozni fog a hátralévő oldalakról.

Mégis minden a zene körül fog forogni.

Hogyan lehetséges ez?

Ami még a zene fenti megnyilvánulási formáinál és megközelítéseinél is jobban foglalkoztat, az a zene társadalmi megalkotása és kulturális jelentései. Ez a könyv arról szól, ahogy bizonyos hangzások, művek stílusokká és műfajokká állnak össze a kultúra, média és a technológia hálózataiban; és ahogy a zene értelmezései mentén emberi kapcsolatok, közösségek, színterek, szubkultúrák jönnek létre és kerülnek összeütközésbe egymással.

Ezek a zene által átszőtt kapcsolatok sokszor az összetartozásról szólnak. Közös, megosztott ízlésről, összekacsintásról, szimbólumokról, kódokról, rituálékról, a „mi” élményéről. A fizikai térben ez megvalósulhat egy koncerten való részvételen keresztül is, ahol megvannak az elvárt módjai, íratlan szabályai a viselkedésnek, jelzéseknek és az öltözködésnek is, egészen a legapróbb részletekig. De nem csak egy koncertteremben, hanem a mindennapokban is végigkísér sokunkat a zenei ízlés és az ahhoz szorosan kapcsolódó identitás megannyi közös élménye. Egy ismerős szám hangjait ki-

hallani egy idegen fülhallgatójából a buszon, rájönni, hogy a beszélgetőtársad is éppen azt a zenét hallgatta azon a nyáron, vagy éppen elismerő pillantásokkal végigfutni a barátod lemezgyűjteményén.

Sokszor viszont a zene éppen ellenkezőleg működik, nem összeköt, hanem elválaszt: a zenei ízlés eltérő megalkotásai és értelmezései heves vitákhoz és harcokhoz vezethetnek. Mindennapos tapasztalat, hogy ami valakinek szívhez szóló, érzelmes remekmű, az másnak esetleg giccses, olcsó szemét. Vagy, hogy ami az egyik zenehallgatónak hiteles és őszinte, az egy másiknak nevetséges és művi zeneként jelenhet meg. Lehet vitatkozni egyes számok jelentőségéről és értékéről, és összeveszni stílusokon, nevetségessé tenni valakit az ízlése miatt és leszólni, amit hallgat.

Míndezenek a közösségalkotó erők és törésvonalak azonban nem a hangokban vannak kódolva. A zenéről szóló ítéletek és a közösségeket létrehozó, esetleg azokat szembeállító vagy megbontó tényezők egyaránt társadalmilag és kulturálisan meghatározottak. Hol nőttél fel, milyen nyelven beszélsz, a szüleid milyen zenét hallgattak, te hogyan viszonyultál azokhoz a zenékhez, milyen iskolába kerültél, milyen bandához csapódtál, mivel akartál lázadni és mi ellen, és így tovább. Minden egyes zenei műfajnak, stílusnak és a vele együtt kibontakozó közösségnek – szintérnek, szubkultúrának – és zenei identitásnak megvan a saját maga története, és az a sajátossága is, hogy értékeik, jelképeik, hagyományaik mást és mást jelentenek az adott kultúrán belül és kívül, és különböző időszakokban.

A populáris zene előállításával, befogadásával és megosztásával összefonódó közösségi élmények és konfliktusok egyaránt elválaszthatatlanok a technológiától. A zene és a technológia kapcsolata gyakorlatilag egyidős a zenével: a hangszerek velünk vannak az idők kezdete óta, a legújabb korban pedig eszközök, platformok, szoftverek és formátumok sokasága működik közre abban, ahogy a zene megszű-

letik, ahogy hallgatjuk a műveket, és ahogy megosztjuk őket vagy beszélünk róluk. Ezek a technológiák pedig a zenéhez és a közösségekhez hasonlóan társadalmi termékek, érzelmeket kapcsolunk hozzájuk („nem szeretem a Spotify-t”), értékeket tulajdonítunk nekik („ez a bakelit lemez egy műalkotás”, „ennek a gitárnak lelke van”), és etikák, erkölcsi világképek alapján ítéljük meg őket („ez nem zene, csak megnyom egy gombot és kész”).

A zenéhez kapcsolódó identitások és közösségek kulturális megalkotása ezért ezer szálon összefonódik a technológia társadalmi jelentésekkel való felruházásával. Ebből az ezer szálból a következőkben csak párat próbálok meg kibontani, és egymás mellé rendezni. Azokról a kölcsönhatásokról szól a könyv, amelyek az egyének, közösségek és technológiák erőterében formálódó zenei műfajokban, stílusokban, színterekben és szubkultúrákban jönnek létre.

Valóban elértéktelenedett a zene a digitális korban? Miért fogynak még ma is nagy számban a bakelit lemezek, amikor mindenki streamen vagy más online platformon hallgat zenét? Lehet még undergroundról beszélni, vagy az internet már felszámolta ezt a jelenséget? Mi történik a rögzített zene és az identitás kapcsolatával, ha a zene elválik a kézbe fogható hordozóktól, és anyagtalanná válik? Hogyan valósulhat meg a zenei identitás kommunikációja a zene tárolásának bemutatásán keresztül? Milyen mintázatok és kölcsönhatásokat lehet feltárni a zene és technológia viszonyában? Hogyan alakulnak ki és hogyan változnak az audioformátumok, zenei technológiák kulturális jelentései? Milyen konfliktusokat válthat ki egy színtér életében, ha megjelenik egy új online kommunikációs platform?

Ilyen és ezekhez hasonló kérdéseket próbálok körüljárni a következő fejezetek nagy részében, alapvetően két vezérelvet szem előtt tartva. Az egyik, hogy a technológiák és emberek kölcsönhatásában nem a technológia az irányító erő, nem egyoldalúan hat a társadalomra (ahogy azt a széles körben

elterjedt, úgynevezett technológiai determinizmus szemlélete állítja), hanem a két világ voltaképpen egy. A technológiák megszületését, használatát, karrierjét, sorsát alapvetően meghatározza az, ahogyan gondolkodunk róluk, és a technológiák nem új emberi motivációkat teremtenek, hanem meglévőket erősítenek, vagy éppen szorítanak ideig-óráig háttérbe. Az állandóság és változás hasonló motívumai a kötet megközelítésében és a módszertanában is megtalálhatóak lesznek. Erre a talán legmarkánsabb példát a szubkultúra fogalmának a kötet címében is jelzett meghaladása és a hozzá való visszatérés is jelzi; ahogy a változó technológiai, társadalmi közegekben újra előbukkannak az elmúltak hitt alakzatok, és egymás mellett élnek tovább.

A másik az, hogy nem ítéleteket vagy véleményeket kívánok megfogalmazni a vizsgált populáris zenei műfajokkal vagy technológiákkal kapcsolatban, hanem éppen ellenkezőleg, egyet hátrálépve, ezeknek a létrejöttére, megalkotására vagyok kíváncsi. Ezért nem foglalkozom állást egyes zeneművek vagy zenekarok munkásságának értékelésével, vagy a zenemegosztó platformok vélt pozitív vagy negatív hatásaival (bármilyen jelentsen ez) kapcsolatban. Nem fogok tehát sem a „mai zenehallgatás felszínessége” miatt aggódni, de nem is fogom hirdetni az audiofil kultúra felsőbbrendűségét sem – pont az érdekel ugyanis, hogy ezek a vélemények, értékítéletek, érzelmek és gondolatok hogyan jönnek létre egy-egy zenei hagyomány által meghatározott kulturális közeg és a technológiai ökoszisztéma viszonylatában.

Sok olvasó számára valószínűleg az lesz a legfurcsább élmény, hogy a széles körben ismert (magaskulturális vagy mainstream) zenei kánonoktól meglehetősen távol álló zenék, zenekarok szerepelnek a könyvben. Nem szimfóniák, operák vagy vonósnégyesek, és még csak nem is Madonna, Lana Del Rey vagy Ákos, hanem főleg hardcore és extrém metal zenekarok kerülnek elő az egyes fejezetekben. Ezeknek az irányzatoknak, zenéknek az exponálását, tanulmányokba, esszébe, vé-

gül könyvbe foglalását különösen fontosnak gondolom, sőt, egyfajta állásfoglalásként fogom fel. Az utóbbi bő évtizedben megjelent munkáimban, így ezzel a könyvvel is amellet igyekszem érvelni, hogy a társadalomtudományi megközelítés, vagy még egyszerűbben, megértő és elemző hozzáállás létjogosultságát nem a választott tárgy vagy terep vélt vagy valós társadalmi státusza határozza meg. Hanem éppen fordítva: minden talált tárgy egyformán legitim alanya lehet az elemzésnek – de egyedül az elemzés minősége dönti el, hogy az adott jelenségről végül sikerül-e megalapozott, érvényes, fontos, vagy csak egyszerűen elgondolkodtató dolgokat mondani.

A következőkben arra teszek kísérletet, hogy mindezek közül legalább egy feltételnek meg tudjak felelni.



1. FEJEZET

ÁTTETSZŐ SZÍNTEREK

A POPULÁRIS ZENEI KÖZÖSSÉGEK
ÉS A TECHNOLOGIA KAPCSOLATA —
ÉS MEGÉRTÉSI KÍSÉRLETEINEK
RÖVID TÖRTÉNETE

Hogyan hatnak egymásra a populáris zene, a technológia és a közösségek, és miért fontos ez a kérdés? A könyv vezérfo-
nalát adó összefonódásnak megvan a maga története, ahogy
azoknak a kérdéseknek is, amiket időről időre feltesznek az
ezzel foglalkozó kutatók, elemzők. Az ezredforduló legfonto-
sabb zenei, közösségi és technológiai trendjeinek átfedéséből
kiindulva megkísérlem bemutatni, hogyan érintkeznek a zenei
színterek változásai az azokat kutató tudományos megközelíté-
sekkel. Szó lesz még arról, hogyan mozdult el a mindennapi
élet átalakulásával a kutatói közösség a szubkultúra fogalmá-
tól más megközelítések felé; és arról is, hogy miért gondo-
lom a technológia, populáris zene és közösségek metszetében
felmerülő kérdések megválaszolásában jó eszköznek a műfaji
színterek koncepcióját.

Az ezredforduló óta az internet nemcsak a zene előállításának,
terjesztésének és fogyasztásának, hanem a zenéről való gon-
dolkodásnak és kommunikációnak is az egyik legfontosabb
eszközévé, közegévé vált. A szakértők és elemzők többsége ál-
tal egységesen forradalminak tartott átalakulás zeneiparra gya-
korolt hatásáról szóló híreket az on- és offline újságolvasók
is viszonylag közletről követhették és követhetik figyelemmel,
köszönhetően a média által is felkapott, kisebb vagy nagyobb
port kavart eseményeknek. Kezdve a korai Napster-perrektől a
zeneipar válságáról szóló elemzéseken, és a *Time* magazin ál-
tal 2006-ban az év emberének választott egyszeri felhasználón
(Grossman 2006) keresztül egészen a 2010-es évek közepén
fel-felröppenő hírekig, hogy a digitális lemezeladások már
meghaladták a fizikai eladások mennyiségét (Hassan 2016).

Ugyanígy világszerte lehetett arról is hallani, hogy egyes
előadók, zenekarok hogyan próbálnak meg alkalmazkodni a
változó időkhöz, és saját javukra fordítani a tendenciát. Így
járhatta be a világsajtót az a hír, hogy a Radiohead 2007-
ben annyira árulta *In Rainbows* című lemezét az interne-
ten, amennyit a letöltők éppen hajlandóak voltak érte fizetni;
hogy a Nine Inch Nails 2008 májusában ingyenesen tette hoz-
záférhetővé *The Slip* című albumát a honlapján (BBC News
2007, 2008), s hogy Lady Gaga 2009-es *Telephone*-ja hogyan
indította be vagy éppen jelezte a zenei videók YouTube-ra
szabásának és költözésének korszakát. Vagy hogy Taylor Swift
hogyan szegült szembe a stream-szolgáltatókkal (Bajaj 2014),
miközben Drake karrierje éppen rájuk építve ívelt felfelé.

Mindeközben a zenei ízlések köré szerveződő közösségek is folyamatosan ismerkednek az újabb kommunikációs platformokkal. A már az internet hajnalán elérhető fórumok és chatszobák mellett az ezredfordulón elterjedtek a fájlcsere-lő alkalmazások, amelyek segítségével nem csak beszélgetni lehetett a zenéről, de magának a zenének a megosztása is a kommunikáció részévé vált. Majd pár évvel később nagy karriert futott be az akkor éppen Web 2.0-ásnak nevezett szolgáltatások (O'Reilly 2005) tömege, köztük a MySpace és a Last.fm. Ezekhez csatlakozott később például a Soundcloud, napjainkra pedig olyan, eredetileg nem kimondottan zenei platformnak tervezett szolgáltatások vették át a vezető szerepet, amelyek a ma összefoglalóan közösségi médiának nevezett kategóriába esnek: mint például a Twitter, a Facebook és a YouTube.

Részben ezekkel a technológiai hangsúlyáthelyeződésekkel együtt járó társadalmi változásnak, átalakulásnak köszönhetően az is fokozatosan megváltozott, ahogy a populáris zenei közösségekről gondolkodunk. Az a központi fogalom, amit csaknem fél évszázadig egyeduralkodónak és megingathatatlanak hittünk a populáris zenei ízlés mentén szerveződő közösségek természetének megragadására, elvesztette kizárólagosságát, és ma már csak egy a sok rivális megközelítés közül. Ahogy Kacsuk Zoltán (2005) fogalmazott sokat idézett írásában: „A szubkultúra mint társadalomtudományi elméleti eszköz használhatósága jelenleg igen sok szempontból kérdéses.” Mi történt a szubkultúra pozíciójának megingásával? A válasz egyrészt nagyon egyszerű. A ma is élő szubkultúra mellé csatlakozott tucatnyi új és régi-új megközelítés, fogalom és koncepció, mint például a poszt-szubkultúrák, neo-törzsek, rétegekultúrák, ellenkultúrák, klubkultúrák, miliók, színterek, stílusközösségek és így tovább.

Másrészt valamivel bonyolultabb, ha kicsit fordítunk a kérdésen: miért kérdőjeleződött meg a szubkultúra fogalma? Miért nem elég már, mint egyedüli modell, keret és megköze-

lítés a technológiailag beágyazott, médiába hálózott populáris zenei közösségek megértéséhez? Hogyan próbálták az utóbbi évtizedek kutatói generációi feldolgozni és értelmezni a zenei közösségek változásait – és maguknak a kutatóknak a társadalmi és kulturális helye, státusza hogyan határozta meg eleve a felvethető témákat? A következőkben ezekre a kérdésekre igyekszem válaszolni, vagy még inkább felvetni azokat a dilemmákat, amelyek egyszer majd elvezethetnek egy válaszhoz. Elsőként felvázolom azokat a fejleményeket a zene és technológia világában, amelyek egy olyan ökoszisztémát alakítottak ki, amely újraértelmezést igénylő kölcsönhatásba lépett a zenei közösségi szerveződésekkel. Ezután elmesélem a zenei közösségek kutatásának egy lehetséges történetét, benne a szubkultúra fogalmának felemelkedésével és megkérdőjeleződésével, végül néhány példával egy újabb szubkultúra utáni és melletti fogalom, a műfaji szintér mint eszköz és megközelítésmód hasznossága mellett érvelek.

Zene, közösségek, technológia

Melyek az utóbbi két évtizedben megfigyelhető, fő digitális technológiai trendek a populáris zene és a közösségek kapcsolatában, és a populáris zene világának részleges átrendeződésében? Három fő vonulatot érdemes elkülöníteni, amelyek érintik a társadalom és kultúra szinte minden szegletét, a gazdaságtól kezdve a művészetten, kulturális iparágakon keresztül egészen a fogyasztói viselkedésig (Hesmondhalgh 2013, Anderson 2007). Ezek a trendek gyakorlatilag szétbogarozhatatlanul egymáshoz tartoznak, és voltaképpen egyetlen nagy folyamat nézőpontjai inkább, mintsem különböző elemei. Azért bontom szét mégis ezen a módon őket, hogy közösségi szerveződésekkel való kölcsönhatásainak sokfélesége is jobban láthatóvá váljék majd.

Az egyik ilyen, minden bizonnyal az elsőként nagy hullámokat vető trend a *zeneipar klasszikus üzleti modelljének megingása*, s az új modell keresése az ezredfordulótól kezdve egészen a napjainkig. Ennek a trendnek a legfontosabb eleme az, hogy az mp3 és a szélessávú internet találkozásával lehetőség nyílt a felhasználók számára, hogy az addig uralkodó materiális digitális vagy analóg formátumok helyett egy olyan anyagtalán digitális formátumban osszák meg egymással a zenét, amely a korábbi megoldásoknál összehasonlíthatatlanul gyorsabban és nagyobb mennyiségben tette lehetővé a másolást és a tartalmak mozgatását. A materiális formátumok ezzel párhuzamosan folyamatosan vesztek a piaci értékükből, ami a zeneipari szereplőknek azért jelentett nagy kihívást, mert az addig bevett üzleti modelljük középpontjában a rögzített zenei hordozók értékesítése állt.

A másik nagy trend az *immateriális digitális zenei formátumok és távoli hozzáférésű médiumok uralkodóvá válása*. Ez egyfelől magukról a formátumokról szól: ahogy az mp3 és más digitális audioformátumok átveszik a vezető szerepet a zenehallgatás és -megosztás volumenében a korábban domináns tömörítetlen digitális vagy analóg formátumoktól. Másfelől pedig az olyan médiafelületekről, ahol zenét lehet hallgatni vagy megosztani másokkal: a helyben, más felhasználókkal nem összekötött eszközökről való zenehallgatás mellé becsatlakoznak a könnyen megosztható távoli hozzáféréseken alapuló platformok az interneten: már a MySpace is ezen az elven működött, és hasonló alapon használható az összes mai internetes, a webről vagy alkalmazásokból elérhető szolgáltatás, a YouTube-tól egészen a Deezerig. Ez a technológiai nézőpont alapvetően feltételezi az előző szempontból látható fejleményeket; és a következő fókusz is bizonyos értelemben a másik oldala ugyanennek a trendnek.

A harmadik trend a *fogyasztói közösségek széttörődése, fokozódó átfedése és az előállító-fogyasztó közötti út lerövidülése*. A zenei közösségek szerveződésében, kommunikációjában és zenefogyasztásában történt változások szintén összefüggenek mindkét előző tényezővel. Részben ezek a változások határozták meg a zeneipar üzleti modelljének történetét, és a fenti technológiai folyamatok, platformok is szorosan kapcsolódnak a társas interakciókkal. Ezek a platformok néha ugyanazok egy vagy két évtizeden keresztül, néha nem, néha pedig csak más néven nevezzük őket. Ami kezdetben, a 2010-es évek elején Web 2.0 volt, azt ma leginkább közösségi médiának nevezzük, és ha eltérő volumenben is, de hasonló jellegű szerveződési mintázatokat és kommunikációt tesz lehetővé. A közösségek széttörődésének jelensége leginkább a térbeliséghez kötöttség fellazulásának köszönhető, amely persze nem jelenti a tértől való végleges elszakadást. Ha valaki például egy nyelvi közösség része, az továbbra is jelentősen körülhatárolja, kikkel tud kapcsolatot tartani, vagy

éppen milyen tartalmak iránt érdeklődik az interneten. De a fizikai mozgást kiegészítő online kommunikáció a már nyelvi és kulturálisan meghatározott kódok rendszerében is potenciálisan több kapcsolatot, interakciót jelenthet. Ahogy a több kapcsolat és az online mozgás nagyobb hatóköre sok lehetőséget ad arra, hogy a térben távol lévő fogyasztói- és ízlésközösségek találkozzanak egymással; és arra is, hogy az egyes fogyasztók egyszerre több szintéren legyenek aktívak, többszörös vagy kevert identitásokat fenntartva. Az előállító-fogyasztó közötti út lerövidülése nem feltétlenül azt jelenti, hogy a nagy médiakonglomerátumok kimaradnak az értékláncból, sőt, sokszor éppen ők állnak a felhasználói élményben közvetlenként megjelenő kommunikációs csatornák platformjai mögött. Az így megfordított értékláncból függetlenül több területen a fogyasztó maga is piacképes tartalmat tud előállítani – amit közvetlenül tud eljuttatni a számára releváns ízlésközösséghez, amennyiben a platform algoritmusai lehetővé teszik a közönség számára a hozzáférést. Fontos, hogy (többek között) az algoritmikus szűrők miatt az út lerövidülése egyáltalán nem jár a kulturális termékek egyenlőbb eloszlásával – ahogy az gyakran az internetet mint liberális, felszabadító platformot ünneplők elbeszéléseiben előkerül.

Amit itt is és a következő fejezetekben is hangsúlyozni szeretnék: nem gondolom, hogy mindezeknek a trendeknek a következtében átalakultak volna a zenei közösségek alapvető motivációi. Éppen ellenkezőleg. Azt gondolom, hogy amikor „a zenefogyasztási szokások megváltozásáról” beszélünk, akkor valójában arról van szó, hogy a rendelkezésre álló technológiák hogyan csatornázzák be a már meglévő felhasználói vágyakat, célokat. Ez azért fontos különbség, mert amíg a technológiai hatásalapú megközelítésben (avagy: a technológiai determinista szempontból) az emberi tényező, a kultúra az csak egyfajta kimenete, eredménye a technológiai hatásnak, addig a kulturális megközelítésben (ami számomra is az iránymutató) az emberi viselkedés is meghatározó tényező abban,

ahogy egy technológia sorsa alakul. Ha tehát a fogyasztók nem döntenek úgy, hogy inkább a Sony Walkmanjét választják a rivális technológiákkal szemben, és nem alkotunk hozzá utólag olyan történeteket, amelyek kizárólagosként mutatják be, akkor sohasem válhatott volna ez a tárgy azzá, ahogy ma észleljük és reprezentáljuk a kultúrában. És hasonlóképpen, ha nincsenek meg azok az emberi motivációk, amelyek akkor a zene hordozhatóságát előtérbe helyezik például annak minőségével szemben, akkor sem tudott volna egy ilyen termék vagy technológia teret nyerni.

A szubkultúráktól a globális színterekig

Akár kultúráközpontú, akár technológiai determinista irányból közelítettek a tárgyukhoz, a zenei közösségek kutatásai is reagáltak a zene társadalmi folyamataira. A reakciókat pedig, ahogy minden hasonló esetben, amikor kutatási hagyományok találkoznak a világ fejleményeivel, nem pusztán a vizsgálat tárgya (ebben az esetben a zenei ökoszisztéma és a fogyasztói viselkedés változásai) határozták meg, hanem a korábbi kutatások alapján kialakított, azóta bevett és elvártta vált modellek, koncepciók, fogalmak, módszerek. Az egyik ilyen, csaknem fél évszázadig központi szerepet betöltő, majd „megkérdőjeleződő” fogalom a szubkultúra. Mit jelent, miért fontos és hogyan született meg ez a fogalom? Miért kérdőjeleződött meg, és mivel járt az uralmának a meggingása? Ahhoz, hogy a szubkultúra, mint a társadalmi és zenei világ átfedésének megértésére szolgáló eszköznek a jelentőségét és hatását kellően érzékeltetni lehessen, érdemes egy kicsit visszautazni a szubkultúrához vezető út elejére.

A zenei közösségek kutatásának forrásaitól a szubkultúrákutatás első hullámaig

A szubkultúráközpontú iskolák előtt, és azok térnyerését követően is több olyan kutatási irány létezett, amelyek a zenei közösségek valamilyen szempontját, vonatkozását kutatták, és amelyeknek egyes eredményei beszivárogtak a szubkultúrákutatás nagy áramlatába (Kacsuk 2012). Az egyik ilyen kutatá-

si hagyomány az úgynevezett ifjúságkutatás, amely az első között kezdett foglalkozni a populáris zenei ízlést követő csoportokkal. Hogy miért, annak szociológiai oka van: egyserűen az a társadalmi réteg, akik az erősebb szervezőerővel bíró, identitásban is támaszt adó populáris zenei kultúrákra először fogékonyak voltak a huszadik század derekán, a fiatalok voltak.

Máig nem tudjuk egyébként, hogy pontosan mi is történt ebben az időszakban. Nincsenek biztos és kizárólagos tudományos magyarázataink arra, hogy miért éppen a második világháború utáni nyugati világ akkor fiatal generációjánál születtek meg a mai populáris zene kultúrája felől már ismert alakzatok első változatai. Csak sejtéseink lehetnek, hogy az akkori technológiai ökoszisztéma és a társadalmi, kulturális fejlemények mely metszései lehettek azok, amelyek ebbe az irányba terelték a populáris zene szerepét. Ilyen technológiai feltétel lehetett például az egyszerre, előben, sok ember közös, akár tánccal kísért zenehallgatását lehetővé tévő hangosítási technológiák elterjedése, vagy az elektronikus tömegmédia (a rádió és a televízió) térnyerése, ami szintén abban segített, hogy egy-egy zenemű adott pillanatban addig nem tapasztalt mennyiségű hallgatóhoz juthasson el egyszerre. Hozzájárulhatott még a populáris zene hatásához az egyre nagyobb mennyiségben elérhető rögzített zene, amely révén az élő előadástól elszakadó zene is részese lehetett a mindennapoknak. De hasonlóan fontos volt a háború után fellendülő gazdaságokban megnövekedett szabadidő, és azon generációnak a megszületése, amelynek már nem feltétlenül kellett fiatalon is dolgoznia az egzisztenciájának biztosításához. Közrejátszhatott még a gyermekkorral és fiatalossággal kapcsolatos antropológiai, pedagógiai elképzeléseknek a változása is, hogy a fiatalokat egyre kevésbé kezelte a társadalom „kis felnőttként”, hanem teret nyert az életkorok szerint más és más szükségleteket biztosító, és a különböző korosztályoktól más viselkedésmintákat elváró, megengedő szemlélet is. És arra is

szükség volt, hogy a populáris zene első alaphangszerének, az elektromosan kihangosított gitár elődjeinek főszerepet adó műfajok – a jazztól a blues-on át a rock and rollig – átlépve az etnikai, osztály- és egyéb határokat, elérhessék a társadalom szélesebb rétegeit.

Hogy mindezeknek az ideológiáknak, fejleményeknek, formátumoknak, platformoknak a keresztmetszetében miért éppen a zene lett a vezető tényező, arra tehát még nincs kész válasz, de ami egészen biztos, hogy megszületik az ifjúsági kultúra fogalma, amely alapvetően gyökerezik a századközép új populáris zenei irányzataiban.

Az ifjúsági kultúrák persze egészen más optikán keresztül jelentek meg a résztvevők számára és azok számára, akik például a társadalmi rend átalakulásában rejlő kockázatot tartották elsőrendű szempontnak. A devianciakutatások hagyománya – egy másik irányzat a szubkultúra-kutatások forrásvidékén – ezért azokat a kérdéseket helyezte a középpontba, hogyan jönnek létre a többségi társadalom viselkedési normáitól eltérő cselekvések, hogyan szerveződnek csoportokba az alternatív közösségek, hogyan definiálják magukat és a társadalommal való szembenállásukat. A devianciakutatások széles hulláma természetesen a populáris zene mellett számos más, azzal jobban vagy kevésbé társított viselkedést is vizsgált, vizsgált, mint például a droghasználatot, táncot és mozgáskultúrát, szexualitást és szubkulturális közösségeket.

E kettő szociológiai, gyakran kvantitatív eszközöket és módszertant is használó irányzatokhoz képest a harmadik olyan terület, amit a szubkultúrakutatás forrásvidékei között még megemlítenék – radikálisan különböző. Megközelítésében és fókuszában is. Egy ok miatt mégis nagy hatással volt egyrészt a kritikai kultúrakutatáson belül megformálódó szubkultúra-kutatásra, mint többé-kevésbé önálló tudományos irányzatra, és általában a zene és társadalom kapcsolatát vizsgáló kutatások tömegére is. A *tömegkultúra filozófiájáról* van szó, mely hagyományból Theodor Adorno munkái

a legismertebbek. A hatás természete pedig abban állt, hogy Adorno és a tömegkultúra-kritikusok társadalomkritikai szemléletét és sajátos értékelvűségét örökölte a szubkultúrák kutatásának megannyi hagyománya. Adorno nagy hatású és széles körben ismert munkájának (Adorno 1970, Kodaj 2001) legfőbb üzenete az volt, hogy a modern (akkor: huszadik századi) populáris zene alapvetően a hatalmi rendszer fenntartásának mediatizált eszköze, ebben az értelemben nem vehető össze a klasszikus zenei hagyomány művészi jelentőségével. Klasszikusan baloldali, tömegkultúra- és hatalomkritikus szemléletében is összekapcsolódik a média, a technológia és a populáris kultúra, hiszen az akkori elektronikus tömegmédiák tették lehetővé a populáris zenének azt a mértékű elterjedését, ami Adornóból aggodalmat váltott ki. Adorno és a tömegkultúra filozófiájának hatása hosszú távon azonban – sajnos – kettős. Egyfelől elősegítette a populáris zene, mint kutatási téma előtérbe kerülését, másfelől azonban olyan erősen értéktelítetten közelítette meg a populáris zenét, hogy évtizedekre megnehezítette nem csak az objektív, értéksemleges társadalomtudományi kutatások kiépülését, de sajátos módon interferált azokkal a szintén baloldali irányultságú, motivációjú megközelítésekkel, amelyek nem bírálni, hanem alapvetően megérteni kívánták az úgynevezett *tömegek* viselkedését, ízlését.

A szubkultúrakutatás történetében hagyományosan az első iskolaként számon tartott Chicagói iskola, az első hullám otthona, szintén kritikaiként indult, balosként, de nem feltétlenül abban a sajátosan elitista kritikai dimenzióban, ahogy Adornóék, hanem az elitizmussal szembehelyezkedve, a hétköznapi kultúrába való „lemerülésként.” A Chicagói iskola zenei közösségekkel foglalkozó munkái közül a talán legizgalmasabb és egyben a legnagyobb hatást kiváltó tétel Howard Becker ([1963] 1997) munkája volt, a többek között jazz zenészek közösségének szimbolikus felépítését leíró *Outsiders*. A leginkább a devianciakutatásban gyökerező munka a

fekete jazz zenészek saját belső zenei-etnikai-lokális kommunikációjáról és közösségi dinamikájáról szól. A vitákról, hogy ki számít a közösségen belül és kívül lévőnek, menőnek és nem menőnek, autentikusnak – ezek a kérdések máig a szubkultúra-kutatásnak és az utána következő újabb irányzatoknak az alapkérdései közé tartoznak.

A második, a harmadik hullám, és ami utánuk jön

A szubkultúrakutatás második hulláma már Nagy-Britanniához kötődik, pontosabban a birminghami Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) munkásságához (Rác 1998, Kacsuk 2005). A röviden csak CCCS-nek hívott iskolát 1964-ben alapította Richard Hoggart, mellette pedig olyanok dolgoztak a következő évtizedekben, mint Phil Cohen, Paul Willis vagy Dick Hebdige. A motiváció és a háttér itt is baloldali volt, a Chicagói Iskola hétköznapi kultúrához közelítő szándékának jegyében. Számos munka, ami a CCCS berkeiben készült, ezért a munkásosztály populáris kultúrájával, mindennapi életével, ízlésével, és ennek részeként zenei preferenciáival foglalkozott.

Pozíciója, volumene, hatása nyomán alapvetően a birminghami iskola vált „a” klasszikus szubkultúra-kutatási iskolává, a kritikai kultúrakutatás egyik alágaként intézményesített szubkultúrakutatás tudományágának megalapozójává. A CCCS-től származik számos, a szubkultúra-kutatásban azóta ezerszer használt, majd megkérdőjelezett, s újra használt kulcsfogalom. Ilyen például a Paul Willis által bevezetett homológia, zárt stíluskódok, a szubkultúra mint ellenállás középpontba helyezése, a szubkulturális „látványosság” fogalma, a világosan meghatározható csoporthatárok, valamint a társadalmi osztály által meghatározott ízlés – hogy ezeknek pontosan mi is volt a jelentőségük, remélem hamarosan kiderül a fogalmakat ért kritikák tárgyalásakor.

A klasszikus történeti elbeszélések szerint a CCCS pozíciói a múlt század nyolcvanas és kilencvenes éveinek fordulóján kezdtek meggyengülni, hogy a főbb állásokat a CCCS szubkultúra-fogalmának, illetve számos további elméleti megfontolásának bírálatából kiinduló „harmadik hullám” foglalja el. Azonban hiába telt el azóta majdnem két évtized, a CCCS szelleme, negatív hivatkozások által is, de továbbra is élénken jelen van a legfrissebb írások túlnyomó részében – így például jelen könyv címében is. Bár többféleképpen lehetne magyarázni a CCCS szubkultúra-fogalmának e szokatlanul intenzív továbbélését, a lehetséges megoldásoktól függetlenül, pusztán a vita kétségbevonhatatlan jelenléte, valamint a főbb elméleti álláspontok megismerése okán is érdemes áttekinteni néhány főbb ponton, hogyan is kerül elő még mindig a CCCS szubkultúrafogalma, hogyan érvelnek ellene a harmadik hullám és a részben már akár negyediknek is nevezhető, újabb generáció képviselői.

Mivel a szubkultúrakutatás második és harmadik hullámának viszonyát Kacsuk Zoltán (2005) már részletesen bemutatta, ezért most csak nagy vonalakban ismertetném a CCCS, valamint az azt meghaladni kívánó újabb kutatások felfogásai közti főbb nézeteltéréseket. Eszerint a szubkultúrakutatás klasszikus, a főleg Paul Willis ([1977] 2000) és Dick Hebdige (1979) munkáival fémjelzett felfogásában a szubkulturális közösség fogalma többek között olyan előfeltételezésekhez és részfogalmakhoz volt köthető, mint az ellenállás, osztályhelyzet, zárt stíluskódok, homogén közösség, fix struktúra, látványosság és strukturális homológia. A leginkább a brit munkásosztály fiatalságának kutatása és a frissen kialakuló punk mozgalom elemzése nyomán kialakított szubkultúra-fogalommal kapcsolatban nem véletlenül jegyzi meg kritikusan Andy Bennett, hogy a felfogás „hermeneutikai lezártaságot” kívánt „a zenei és stílusbeli preferenciák közötti kapcsolatra erőltetni” (Bennett 2005: 141).

Ugyanakkor az sem figyelmen kívül hagyandó körülmény, hogy a legtöbb kifogás nem azért merült fel később a CCCS

módszertanával kapcsolatban, mert „eredeti” terepein nem nyújtott megfelelő leírást, hanem főleg azért, mert időközben több olyan – újonnan kialakult vagy éppen előzőleg figyelmen kívül hagyott – közösségi szerveződés került a kultúrákutató látóterébe, amelyek fogalmai és gyakorlatai már nem voltak értelmezhetőek a klasszikus paradigmában. Fogalmi és empirikus elégedetlenség is motiválta tehát azt a többek között „poszt-modernnek” is nevezett, elsősorban Redhead, Thornton, majd Muggleton és Bennett által képviselt „harmadik hullámot”, amely elsősorban e zárt fogalmi háló szétbontását tekintette feladatának, részben olyan új fogalmak kidolgozásával, mint például a klubkultúra vagy a neo-törzs (lásd Bennett 2005, Kacsuk 2005). (Az újabb és régebbi felfogások közötti határok ebben az esetben sem élesek – például a poszt-szubkulturalista elméletek egyik apostolának számító Bennett a színtér fogalmát is használja, de alkalomadtán még a szubkultúra fogalmához is vissza-visszanyúl [lásd Bennett 2004a, 2004b, 2005]).

Peter J. Martin (2008) szerint egyaránt köszönhető az empiria és az elmélet területén jelentkező problémáknak, hogy például a kollektivitás és a csoport fogalmainak homogén egységként való kezelése megkérdőjeleződött; és ebből a szociológia egészét érintő folyamatból természetesen a szubkultúrákutató sem maradhatott ki. Így a társadalomelmélet olyan nagy múltú kollektív fogalmai mellett, mint például a nemzetállam, a társadalmi osztály vagy a család, a szubkultúra fogalma is átértékelésre, újrapozicionálásra szorul. Martin javaslata szerint az egyén és a társadalom viszonyának egy megfordított szemlélete segíthet a helyzeten: e felfogásban a nagy kollektív fogalmak fölülről lefelé haladó szemlélete helyett a szubkultúrát elsősorban egy alulról felfelé építkező, szimbolikus reprezentációs eszközként érdemes kezelni, amelynek vizsgálata az egyének kapcsolatainak, interakcióinak vizsgálatára kell hogy hagyatkozzon.

A hebdige-i (1979) szubkultúrafogalom egy részfogalmát, a klasszikus látványosságfogalmat Keith Kahn-Harris

(2008) a globális extrém metal színtér egy szeletének bemutatásán keresztül bírálta. Kahn-Harris azt mutatta be a színtér egyes szereplőinek megnyilatkozásait elemezve, hogy a zene produkciója és fogyasztása terén gyakorolt határátlépések korántsem azonosak a szubkultúra egészének határátlépésével, azaz látványosságával. Mert bár az extrém metal színtéren belül előfordulnak határátlépésnek minősülő viselkedésmódok (például a szókimondóbb szövegek, erőszakosnak minősített vizuális koncepciók vagy éppen a koncertek és a zene élvezetének gyakorlatai révén), de ezek a mainstream médiában nem jelennek meg, és a kívülállók számára többnyire láthatatlanok, ezért a „látványosság” hagyományos fogalma már nem alkalmazható az ilyen természetű társas viselkedésre.

A szubkultúrafogalom újabb, a poszt-szubkulturális fogalomrendszer keretein belüli értelmezéseinek legitimitását többek között Tracey Greener és Robert Hollands (2008) is kétségbevonta: ők az online szerveződő globális psytrance színtér (ön)reprezentációját és identitásformáló reflexióit vizsgálták. Greener és Hollands online kérdőíves módszerrel összesen 569, magát a globális psytrance közösség tagjának valló érintettet kérdezett meg 40 országból, többek között a psytrance közösség természetéről, a zenéhez kapcsolódó személyes élményekről és a droghasználatról. A szerzők az eredményekből azt a tanulságot vonták le, hogy a globális virtuális psytrance-közösség leírására a klasszikus szubkultúra-konceptió azért nem megfelelő, mert a közösség például korántsem határolható körül egyértelműen, és nem rendelkezik azzal a zártsággal, ami egy „hagyományos” szubkultúrára jellemző. Ugyanakkor Greener és Hollands szerint a psytrance a posztmodern szubkultúra-fogalomnak is ellenáll: nem elég átmeneti a szerveződése, és számos olyan közös érték és állásfoglalás köti össze viszonylag stabilan a magukat a közösség tagjainak vallókat, ami nézetük szerint a posztmodern értelmezési hagyományhoz nem illeszkedik.

Természetesen Greener és Hollands kritikája nem az egyedi, amely már a poszt-szubkulturális elméleteket is bírálja, azt állítva, hogy egy adott zenei preferencia-rendszer köré szerveződött közösség nem értelmezhető a korábbi felfogások szerint (Hesmondhalgh 2005). Az utóbbi években a szubkultúra régi és újabb változatai nyomán zajló viták tanulságai, valamint az eddig ismertett gondolatmenetek alapján egyaránt indokoltnak látszik egy olyan pozíció elfoglalása, miszerint e fogalmi és módszertani vita legtermékenyebben egy alternatív, kevésbé terhelten terminus használatával folytatható. Erre a szerepre pedig meglátásom szerint a műfaji szintér fogalma látszik a legmegfelelőbbnek. De honnan ered a szókapcsolat második tagját alkotó *szintér* kifejezés?

Szinterek: helyek, műfajok, internet

A kultúrakutatás köztudatába Will Straw (1991) vezette be újra a szintér fogalmát, egy, a megelőző zenei közösségfogalmaknál dinamikusabb, sokrétűbben használható értelmezési keretet ajánlva. Az eredetileg amerikai zenei újságírók által a 20. század közepétől rendszeresen, majd a populáris zene-kutatói által alkalmasszerűen használt szintér koncepciója Straw felvetését követően lett egyre kedveltebb fogalmi eszköze a kultúrakutatásnak, használatában jellemzően keveredve a poszt-szubkulturális terminológia egyes hívószavaival, majd az ezredfordulót követően Bennett és Peterson (2004), valamint Bennett (2004b) tették a legambiciózusabb kísérletet a szintérfogalom túlbujánzó alkalmazásainak és értelmezéseinek taxonómiájára és konszolidálására.

További tudománytörténeti adalék, hogy a szintér fogalmának használata jellemzően a populáris zenekutatás hagyományához, a szubkultúra pedig a kritikai kultúrakutatáshoz, illetve magához a szubkultúra-kutatáshoz kötődik. Ugyanakkor, már csak egyes kutatók szimultán érintettsége okán is, e

határok korántsem átjárhatatlanok; emellett úgy vélem, hogy a zenei közösségekkel foglalkozó társadalomtudományok nagy halmazában megfigyelhető egy olyan általános trend, ami jellemzően a szubkultúra fogalmának újabb és újabb kritikáit, illetve a szintér fogalmának párhuzamos felemelkedését hozza magával. Saját áttekintésemben ezért most nem az egyes tudományágak közötti feszültségekre, hanem e két, már széles körben elterjedt és használt kulcsfogalom szerkezeti viszonyára koncentrálok.

A szintér fogalmának propagálói szerint a terminus több szempontból alkalmasabbnak tűnik a zenei preferencia alapján szerveződő közösségek leírására és interpretációjára, mint például a szubkultúra terminus klasszikus vagy különböző „poszt” jelzőkkel ellátott változatai. Mindenekelőtt, ahogy arra Bennett (2004b) is rámutatott, a szintér egy szabadabb, kevesebb megkötéssel járó fogalom: nem feltételez szükségszerű kapcsolatokat például a zenei ízlés és osztályhelyzet, valamint a viselkedés és a zenei kifejezőmód között, és nem határozza meg, nem határolja le az egyes zenei közösségek szerveződési formáit. Továbbá: nem csak az adott közösség előtérben lévő, látható tagjaira koncentrál, hanem figyelembe veszi a szintérhez kevésbé látványosan kötődők (mint például a szintér szervezésében aktívan részt nem vállalók, de koncertekre járók, vagy éppen csak otthon zenét letöltők és hallgatók) szokásait is. Az ebből következően jóval dinamikusabb szemlélet a megelőzőeknél több helyen és sokoldalúbban alkalmazható, mivel nem egy bizonyos közösségi struktúra jellemzőire, hanem a szerveződés rugalmas viszonyrendszereire fókuszál; arra, hogy az adott zenei szintér tagjai – rajongók, DJ-k, zenekarok, szervezők, kiadók, kritikusok és így tovább – hogyan konstruálják és értelmezik újra és újra a hálózatot, melyben tevékenykednek.

Továbbá még egy utolsó, de korántsem mellékes szempont szól a terminus használatáról. A szubkultúra akadémiai közegekből eredő fogalmát az egyes közösségek jellemzően

nem használják saját szerveződési formájuk vagy csoportjuk jelzőjeként; valamint a fogalom egyértelműen pejoratív színezetet is kapott: részben a használat mintázatai, és részben már a „szub” előtag okán is, amely könnyen a „másodlagos kultúra” értelmezéstartományába tereli az ebbe a kategóriába sorolt gyakorlatokat. (Ennek éppen az ellenkezőjét állítja Bennett (2004a), de ezt a kérdést eldönteni valóban nehéz feladat. Eddigi kutatásaim és beszélgetéseim során úgy tapasztaltam, hogy a rajongók, zenészek vagy más érintettek ritkán nevezik saját közegüket szubkultúrának, ezzel szemben az „underground”, „közösség” vagy „színtér” kifejezések rendszeresen visszatérő elemei az önreflexív elbeszéléseknek.) A színtér ezzel szemben nem egy felülről érkező fogalom, hanem a zenészek és zenefogyasztók gyakran használt és reflektált, ugyanakkor negatív felhanggal nem rendelkező kifejezése, amely közelebb hozhatja egymáshoz a zenei közösségek értelmezésének akadémiai és mindennapi nyelvét is.

A színtér különböző jelentéseit, funkcióit rendszerezni kívánó Bennett és Peterson (2004) által összeállított kötetnek már a felépítése is világosan tükrözi a szerkesztők színtér-osztályozási, tipológiai koncepcióját: a lokális színtereket elemző írások után az úgynevezett transzlokális színtereket tárgyaló tanulmányok következnek, végül a virtuálisnak elkeresztelt színterekkel foglalkozó tanulmányok blokkja zárja a sort.

A három típus közül a kétségtől legegyszerűbb és legvilágosabban interpretálható színtérformának a *lokális színtér* tűnik, mely egy bizonyos helyhez, városhoz, környékhez kapcsolódó zenei műfajok, mozgalmak és egyéb közösségek hálózatát reprezentálja. Tipikus lokális színtér lehet így a sokat kutatott és idézett kultikus liverpooli zenei színtér, vagy akár egy-egy olyan hangzás is, mint a „Canterbury Sound”, a „Bay-area thrash metal” vagy a „New Orleans jazz” is.

A *transzlokális színtér* fogalma ezzel szemben már olyan szerveződéseket próbál megragadni, melyek túlnyúlnak egy-egy hely vonzáskörzetén, azaz egyszerre több lokalitáshoz

köthetők: nem a hely, hanem a színtér dinamikája által meghatározott közös jegyek, egyezmények, hagyományok definiálják, hogy mi tartozik a színtérhez és mi nem. Transzlokális színtér lehet ebben a felfogásban például a goth stílus vagy a globális extrém metal színtér.

Végül a *virtuális színterek* olyan, a „valós” kapcsolati rendszereket nem igénylő közösségek, melyek az interneten működnek. Bennett és Peterson szemléletében ebbe a kategóriába minden olyan közösségi formáció beletartozhat, így színtérként értelmezhető, ami az interneten elérhető: web-fanzine-ok, fórumok, listserverek (mint például a Postcard2 alternatív country oldal, lásd Lee és Peterson 2004), és így tovább.

Fontos megjegyezni, hogy Bennett és Peterson nem törekszik teljességre a színterek tipológiáját illetően, és ők maguk is hangsúlyozzák az egyes típusok lehetséges átfedéseit. Ez utóbbi körülményből kiindulva úgy gondolom, több szempont megtartása mellett érdemes továbbgondolni e hármas felosztást egy olyan értelmezés mentén, amely éppen a lehetséges átfedésekre, azaz a színterek *műfaji* jellemzőire koncentrál.

Miért érdekes a műfaj fogalma, és hogyan kapcsolható össze a színtérrel?

Műfaj: kapcsolatok, kategóriák, hálózatok

A műfaj otthonosan csengő szó a legtöbb zenehallgató számára. Ez nem véletlen: a műfaj egy alapvető mentális és közösségi eszköz a zenében, így a populáris zenében való tájékozódásban is (Toynbee 2000). Ahogy Fabian Holt (2007: 2) fogalmazott a műfaj fogalmának gyökereiről:

„Legalapvetőbb szintjén a műfaj egy kategóriatípus, ami egy bizonyos fajta zenére vonatkozik az előállítás, forgalmazás és jelentés meghatározott kulturális hálózatában. Mondhatni a műfaj nem

csak »a zenében van«, hanem azoknak a testében és elméjében, akik bizonyos konvenciókban megegyeznek. Ezek a konvenciók bizonyos zenei szövegekkel és művészekkel való interakció során, valamint az előadás és átélés kontextusaival összefüggésben jönnek létre.”

A fogalom társas természetére reflektálva pedig hozzátesszi:

„...a műfajalkotás folyamatát gyakran kíséri az új társas alakzatok létrejötte. Tipikus példája ennek, ahogy a zenei színterek bizonyos zenék köré szerveződnek.” (Holt 2007: 3)

David Hesmondhalgh (2005) híres-hírhedt, az összes addigi szubkulturális és poszt-szubkulturális fogalmat össze- és elvető cikkében („Szubkulturák, színterek vagy törzsek? Egyik sem”) is azt veti fel, hogy egyik elterjedt koncepció sem tükrözi egyedül önmagában a zenei közösségek, csoportosulások természetét, ezért hasznosabbnak tűnhet egy már régóta meglévő fogalom, a műfaj felől megközelíteni a közösségek dinamikáját. A technológiai ökoszisztémában és a vele együtt alakuló társadalmi világban az egyik legfontosabb tanulság az, hogy nem egy exkluzív közösségi mintázat lelhető fel, hanem mindegyik forma együttesen élhet a társas tevékenységek és vélekedések kölcsönhatásai által alakított hálózatban.

Mindezekben a különböző társas szerveződésekben, konfliktusokban és elbeszélésekben a zenei közösségek élete, ha változó módokon is, de mindig a műfaj valamilyen vonatkozásának újratárgyalása és értelmezése körül forog. Az eredetiségről és hitelességről, értékekről és a színtér hatáiról szóló viták – és bizonyos esetekben még a médiatechnológiák is – alapvetően a műfaj taxonómiájáról, értelmezéséről és értékeléséről szóló vitákhoz kötődnek, vagy azokban gyökereznek.

Ezért, részben Hesmondhalgh-ra építve, még egy fokkal kiterjeszteném Holt megfigyeléseinek a hatókörét. A különböző zenei ízlés mentén szerveződő színterek, közösségek, csoportok és szubkulturák életében, függetlenül az éppen aktuális társadalmi szerveződésüktől, helyüktől vagy a hasz-

nált médiaplatformtól, a műfaji beszélgetések és viták mindig az előtérben vannak: ebben az értelemben az összes zenei ízlés mentén szerveződő színtér voltaképpen műfaji színtér. A műfaj nézőpontjából a szubkulturális és poszt-szubkulturális valamint az online és offline alakzatok közötti határok felszívódnak. A termékeny módon áthidaló folyamat, amit a műfajalkotás és -megvitatás szimbolikus folyamatai hoznak létre, közös perspektívát adhat a zenei közösségekben lezajló folyamatok megértéséhez. A műfajra való fókuszálás természetesen nem lép fel semmilyen monumentális vezérelmélet igényével („master theory”, Holt 2007: 23), sem a szubkulturális és poszt-szubkulturális modellek leváltásának igényével, mert a természete is más. Inkább pusztán egy szemléletet, keretet vagy eszközt kínál ahhoz, hogy felfedezhetővé váljanak az állandóság és folyamatosság mintázatai is a folyamatosan változó és töredezettnek észlelt zenei színterek világában.

Pszichológiai, társas beágyazottsága és mindenhol jelenlévő volta, valamint a zenei és a társadalmi világok és a nyelv összekötése mellett két praktikus körülmény is indokolja a színtér fogalmának a műfajjal való kiegészítését. A több más megközelítésben a képből kilógó, vagy egyszerűen bele sem illő – ellentétesként, egymással feszültségben állóként értelmezett – közösségi szerveződések, úgymint a lokális és a globális, az online és offline perspektívái, ebben a keretben egymás kiegészítőiként, egészként jelenhetnek meg.

Műfaji szinterek: lokális, globális, offline, online

A szintér fogalmának a – már Hesmondhalgh (2005) által is felvetett – műfaji kontinuitás felől való újragondolásával mindenekelőtt olyan konceptuális gubancok is kibogozhatónak tűnnek, mint amit például a lokális szintér fogalma foglal magában. Egy példával élve: nézzünk egy klasszikusan lokálisnak látszó közeget, a „budapesti szintert”. A budapesti szintér fogalma magától értetődően nem egy preferencia-rendszer köré szerveződő közösséget takar, hanem mindazon közösségek összességét, amelyek valamilyen módon kötődnek Budapest városához. Ebből következően a budapesti szintér mint olyan, nem létezik, mindössze egy absztrakt, instrumentális fogalom. Ugyanakkor az egyes műfajokhoz kötődő budapesti szinterek – a jazz, a metal szcénától kezdve a világzenei, a rock, a drum&bass szinterekig és tovább – már egy világos referenciával és valós közösségi tartalommal rendelkező fogalmak, melyeknek egyfajta elvont összességére vonatkozhat a budapesti szintér koncepciója. E két jelentés elkülönítésében a „műfaji” jelző segíthet, világosan jelezve, hogy éppen mi az a közösségi preferencia-rendszer, amely az egyes – akár ugyanahhoz vagy éppen különböző helyekhez kötődő – szinterek belső koherenciáját biztosítja, és amelynek hiányában a lokális szintér csupán absztrakt fogalom marad. A műfaji szintér mint vezérfonal az úgynevezett transzlokális szinterek esetében pedig még hasznosabbnak bizonyulhat, hiszen nem valaminek (egy bizonyos lokális lehorgonyzásnak) a hiányára, hanem éppen a számos helyen átívelő szintér koherenciáját adó közös szervezőelvre, azaz a műfajra utal. Így nemcsak a

különböző zenei közösségeket és hagyományokat összekötő kapcsolatok hálózata, hanem az ezen belül fellépő eltérések, konfliktusok is jobban láthatóvá válhatnak.

Túl az online-offline kettősségen

A már idézett Bennett és Peterson felosztása mellett a zenei közösségi szerveződések egyes működési területeit gyakran külön szinterekként kezeli, ami a szinterek online – általuk virtuálisnak nevezett – reprezentációjának vonatkozásában különösen problematikus is lehet. Lee és Peterson egy alternatív country (alt. country) fórum (a Postcard2, röviden P2) köré szerveződő közösség vizsgálata kapcsán állapítja meg, hogy a P2 „betölti egy szintér összes alapvető funkcióját” (2004: 202). Tehát egy autonóm, virtuális (azaz a valós kapcsolatokra nem építő és azokat nem igénylő) szintérként értelmezhető (Bradley [2006] ugyanezt a logikát alkalmazza például a fájlcsereelő alkalmazásokra is), így összehasonlítható egyes (például) lokális szinterekkel. Bár az tény, hogy az online kommunikáció valóban (szinte) minden olyan információáramlást lehetővé tesz, ami egy szintéren szükséges, ebből nem feltétlenül következik, hogy a kommunikációs platformot magát lehet – illetve érdemes – egy egész szintérrel azonosítani. Az egyes műfaji szinterek (mint ebben az esetben az alt. country) bizonyos platformjainak (mint egy listserver) külön virtuális szintérként való kezelése azért félrevezető, mert azt feltételezi, hogy az online szerveződés elszigetelve működik egyrészt az offline szintértől, másrészt pedig – ahogy ezt a virtuális jelző is kiemeli – az offline kapcsolatok hálózatától.

E két előfeltételezés azonban több szempontból is kérdéses. Egyfelől, az interneten kialakuló zenei közösségek jellemzően offline eredetű stílusok, műfajok mentén alakulnak ki: a közös preferencia-rendszer, ami összetartja a virtuális

közösséget, az interneten kívül is létezik. Ebből következően egy virtuális platform sosem önálló színtérként, hanem egy átfogó, jellemzően on- és offline, lokális és globális terekkel is rendelkező színtér hálózatának elemeként funkcionál. Hogyha ennek ellenére külön színtereknek tekintjük az egyes online kommunikációs platformokat, akkor e nézőpontból a zenei közösségek változásainak fontos nézőpontjai maradhatnak rejtve. Többek között az egyes műfaji színterek lokálisból globálissá válása, illetve az online nyilvánosságnak az egyes, korábban zárt közösségekbe való beáramlása következtében lezajló ártrendeződések és kulturális konfliktusok, mint ahogy az például a – hamarosan tárgyalásra kerülő – deathcore színtér esetében is történt.

Másfelől, részben már az on- és offline színterek együttes formálódásából származóan, a virtualitás klasszikus fogalmának jelentése is összetettebbé vált. Howard Rheingold 1993-ban még ezt írta a virtuális közösségekről szóló könyvének bevezetőjében: „A »valódi életben« (In Real Life) kifejezés olyan gyakran kerül elő a virtuális társalgásokban, hogy a tagok már csak »IRL«-ként hivatkoznak rá” (Rheingold 1993, o.n.) Mára már azonban bebizonyosodott, hogy a „virtualitás” (mint párhuzamos valóság) Mátix-filmek által is propagált felfogása korántsem az egyetlen és legjellemzőbb jellegzetessége az online kommunikációnak: az online közösségi platformok terjedésével az interneten történő eszmecsere nem csak az ismeretlen partnerekkel való beszélgetésről és információcseréről szól. Az időközben végbement változásokat már 2007-ben jól érzékeltette a *Lamboat* metal-hardcore webzine kritikájának felvezetése:

„A Despised Icon deathcore vagy breecore? Amíg a kérdés futótűszerűen terjedt üzenőfalakon, MySpace-üzeneteken, Messengeren és BlackBerryn, a NWOCMD (a kanadai death metal új hulláma) ötösfogat büszkén szabadjára eresztette harmadik nagylemezét, a *The Ills of Modern Man*-t.” (Gluck 2007, o.n.)

A megjegyzésből kiderül, hogy a műfaji színterek online (illetve mobil) kommunikációs eszközeinek használata ma már az offline kapcsolatokra is nagymértékben épít, így korántsem idegenekkel fenntartott virtuális kapcsolatok, hanem az online közösségi platformok által megkönnyített és felgyorsított baráti társalgás a műfajok megvitatásának és a színterek alakításának egyik legfontosabb terepe (FIM 2007). Azóta pedig a web személyesebbé válásának trendje csak tovább folytatódott, növelve a személyes identitás súlyát az online jelenlétben.

A virtuális jelzőt és a merev kategóriákat elhagyva életszerűbbnek tűnik ezért – egy webes metaforával élve – címkézési (azaz az átjárhatatlan kategóriák helyett átfedő halmazokat használó) rendszerben értelmezni a műfaji színtér preferencia-rendszere köré szerveződő lokális, globális és online színtereket, melyek helyi, helyeken átívelő, on- és offline közegben egyaránt reprezentálódhatnak és működhetnek. E rugalmasabb színtér-tipológia működését jól szemléltetheti – visszatérve a budapesti zenei színterekhez – a leginkább a kétezres évek közepén aktív Budapest Rock and Roll (röviden BPRNR) szerveződése, bemutatva, hogyan is konvergálhatnak egy színtérben a lokalitás, globalitás és online reprezentáció fogalmai, egy műfaji preferencia-rendszer köré csoportosulva. A BPRNR a közösség definíciója szerint a budapesti extrém, alternatív gitározenei színteret összefogó laza szervezet volt. Mint ilyen, egyértelműen lokális volt: budapesti előadókat, zenekarokat gyűjtött össze, és budapesti eseményeket, koncerteket szervezett. Lokalitása ugyanakkor önmagában nem jelentett volna semmilyen vonzerőt, ha nem kimondottan egy műfaj(csoport)hoz kötődő közönséget szólított volna meg és fogott volna össze. A zenekarok által képviselt műfaj(ok) ugyanakkor egyértelműen globális bázisúak: nemcsak a zenei hagyomány, hanem az egyes zenekarok, rajongók kapcsolatai is világossá tették, hogy a budapesti extrém gitározenei színtér akkor (ahogy bizonyos értelemben most is) egy nemzetközi

hálózat részeként működik. Az egyszerre lokális, globális és műfaji terekben mozgó színtér fő kommunikációs platformja pedig – természetesen – az internet volt: a ma is élő, de akkor közösségi csomópontként is funkcionáló bprnr.com oldalon volt megtalálható az összes információ a színtér zenekarairól, a koncertek időpontjairól.

Az internet azonban nemcsak azért kulcsfontosságú az utóbbi évek zenei közösségi fejleményeinek megértése szempontjából, mert szinte minden típusú színtér életében jelen van. Hanem azért is, mert – mint az már az eddigiekben is többször felmerült – az online kommunikáció újabb módjai és lehetőségei a színterek egészének mindennapjait és szerveződését is érintik: bizonyítva, hogy az úgymond virtuális és a valós ugyanazon színtérdinamika egymással összefonódó kommunikációs platformjai.

A színterek online reprezentációi mindemellett számos átalakuláson mentek keresztül az utóbbi években. Az egykor web 1.0-nak nevezett, statikus web korában leginkább a lokális vagy globális műfaji színterek meghosszabbításaiként szolgáltak: a rajongók az őket érdeklő információkhoz az akkor még szinte egyeduralgó statikus zenekari honlapok vagy éppen kritikai oldalak által juthattak hozzá, kommunikálni pedig az egyes oldalakhoz kapcsolódó, vagy azoktól független fórumokon volt módjuk. Az internethez való hozzáférés terjedésével, a sávzélesség növekedésével, és az ennek köszönhetően teret hódító, a leginkább a kétezres évek végéig web 2.0-ásnak nevezett felületek korában az online kommunikáció azonban már jóval átfogóbb, egyes esetekben meghatározó szerepet tölt be az egyes a színterek életében.

A közösségi hálózatok természetesen nem egyik napról a másikra váltották le a statikus web korszakát: ha a történetet az interneten elérhető zenék, illetve az online zenehallgatás által formált zenei közösségek felől szemléljük, úgy az átmenet egyik legfontosabb eszköze a digitalizált zene nagyarányú és gyors disztribúcióját először lehetővé tevő, ebben a szerep-

ben még ma is kulcsfontosságú mp3 formátum volt. Ahogy azt Sean Ebare (2008) megállapította, a digitálisan hozzáférhető zene terjedése bizonyos műfajokban elmosta a fogyasztó és az előállító közötti hagyományos határokat, megengedve egyes hallgatóknak, hogy kisebb vagy nagyobb arányú átertelmezés, majd redisztribúció által maguk is előállítókká váljanak. A fájlcsere-lő hálózatok zárt nyilvánosságában pedig (mely fogalom számos párhuzamot mutat a Kahn-Harris [2007, 2008] által használt nem-látványosság fogalmával – főként a nagyközönség felőli láthatatlanság vonatkozásában) elsősorban az információcsere és a bizalmi kapcsolatok mentén szerveződnek (Ebare terminológiájában) a szubkultúrák, mint értelmező hálózatok.

Az Ebare tanulmányának első megjelenése óta eltelt bő évtized történései sokszorosan igazolni látszanak főbb megállapításait: a felhasználók általi tartalom-előállítás a közösségi média egyik legfontosabb hívószava lett, átalakítva a zenei színterek online kommunikációját is. A zenekarok internet-használatát és online reprezentációját tekintve a legfontosabb változás, hogy a korábban túlnyomóan szöveges információk helyét egyre inkább átveszi (többek között) a YouTube és SoundCloud csatornákra vagy Bandcamp oldalakra (korábban MySpace- és Last.fm-profilokra) pár perc alatt feltölthető, majd online hallgatható zene. Ezt a kiesző eredeti szövegmenyiséget azonban lelkesen pótolják a zenehallgatók milliói a közösségi média által nyújtott alkalmazások segítségével minősítve, csoportosítva, kritizálva és megvitatva mindazt, ami a zenéhez, műfajhoz vagy a közösséghez kapcsolódik.

Állandóság és változás

Ahogy a régi és az új média egyes eszközei is sokszor átfedésben vannak egymással, úgy a közösségi média eszközei által több, még akár az internet előtti időkből származó zenehall-

gatási és szerveződési szokás is tovább él digitális formában, minden lehetséges variációban keveredve a korábban ismeretlen megoldásokkal. Az egyes fájlcsere-lő hálózatokban a megosztott zenék osztályozásához használt könyvtárrendszer például egyértelműen a lemezgyűjtés klasszikus gesztusainak fennmaradását mutatja. Több, fájlcsere-lő hálózatokat aktívan használó extrémzene-hallgatóval folytatott beszélgetésem során merült fel, hogy szerintük a taxonómia eltérő módjai sokat elárulhatnak a felhasználóról: amíg a műfaji alapon, gondosan rendszerezett albumgyűjtemény amellet, hogy világos képet rajzol összeállítójának műfaji preferenciáiról, autentikusságát, hozzáértését is kommunikálja; ezzel szemben egy rendszertelen, osztályozatlan fájlhalmaz – még ha oly terjedelmes is – esetleges kompilációs szempontokat és pusztán felhalmozó felhasználót valószínűsít.

Az ízlés és preferencia online megosztásának viszonylag új eszköze viszont a címkézés, amely meglepően intenzív módon alakította át a zenei műfajokról szóló párbeszéd és vita természetét. Az interneten először az ezredfordulót követően elterjedő, többek között online rádiókon, video- és linkmegosztókon és blog-szolgáltatóknál is használható eszköz lényege, hogy a kategória fogalmán átlépve úgy teszi lehetővé – esetünkben – zenei műfajok osztályozását, hogy nem egy, hanem egyszerre több, átfedő halmazba sorolja be azokat. Így például egy zenekar egyszerre lehet rock, pszichedelikus, metal, experimentális és shoegaze, az eredmény mindössze attól függ, hogy melyik lehetséges műfaji címkére hány szavazat érkezett. Az ekképpen mindig átmeneti besorolás pedig közösségi médiumtól függően más és más minőségben csatol vissza a felhasználóhoz: egy online rádiónál a következő ajánlott szám, online vásárlásnál pedig a megvételre javasolt lemez formájában. A címkézés másik nagyon fontos vonatkozása, hogy bizonyos platformokon bárki használhatja. Az eddigiek fényében ez azt jelenti, hogy egy zenekar műfaji besorolása nem a szakértők, a szubkultúra vagy szintér központi alakjai,

vagy éppen a zenészek privilégiuma, hanem minden felhasználó közös ügye. A mindenki számára elérhető és kezelhető közösségi felületeken keresztül az egyes színterekre beáramló kommentáló, címkéző és minősítő tömegek megjelenése azonban a tömegek bölcsességének (Leadbeater 2008) békés utópiája helyett sokszor heves konfliktusokat hoz a közösségek mindennapjaiba.

Ki beszél, honnan és miről?

A zenei közösségekről tetszőleges modellekben megfogalmazott állítások létrejötté elválaszthatatlan az őket megfogalmazó és közlő kutatóknak a társadalmi háttérétől, élettörténeteiktől és pozícióiktól. Hogy ez hogyan jelenik meg a populáris zene kutatásában, azt ennek az irányzatnak egy viszonylag apró al-irányzata, a metalzenei színterek kutatásának történetével is lehet illusztrálni. Pár évvel ezelőtt egy, a *Magyar Narancsnak* írt cikk (Tófalvy 2013, a következőkben előkerülő idézetek az 52-53. oldalról származnak) apropóján beszéltem a globális metalkutatói szintér néhány vezető képviselőjével, akiknek az elbeszéléseiből kirajzolódtak a fő faktorok, amelyek magyarázhatják azt a rejtvényt, hogy bár a terület pár évtizede már létezik, de mégis az évezred első évtizedének végén indult igazán látványos növekedésnek.

2008 novemberében rendezték meg az első nagy nemzetközi metaltudományos konferenciát, éppen Mozart szülővárosában, Salzburgban, „Kemény fundamentalizmus: zene, metál és politika – első globális konferencia” címen. Az azóta eltelt öt évben összesen 11 globális konferencia zajlott le, többek között Prágában, Kölnben vagy legutóbb az ohioi Bowling Green Állami Egyetemen (BGSU), amelyről még a *Wall Street Journal* is beszámolt. Ezen a legutóbbi konferencián már közel 200 kutató vett részt négy kontinensről: az USA-ból, Brazíliából, Kanadából, Finnországból, Francia-

országból, Németországból, Új-Zélandról, Puerto Ricóból és Nagy-Britanniából is érkezve. Megalakult a Nemzetközi Metálkutató Társaság (International Society for Metal Music Studies), és több, kimondottan a témára szakosodott tudományos folyóirat is elindult, mint például a *Metal Music Studies* vagy a black metal elméletével foglalkozó *Helvete – a Journal of Black Metal Theory*.

Amikor azonban a konferencia kutatói két-három évtizeddel korábban elkezdtek a téma után érdeklődni, még egyáltalán nem fogadta őket ilyen lelkesedés, sőt. *Jeremy Wallach*, aki jelenleg a BGSU egyetemi tanára, a kilencvenes években a metálról írta a szakdolgozatát, több tanára nem örült a témaválasztásának. Hasonló megpróbáltatásokról számolt be ugyanabból az időszakból *Niall Scott*, az angliai Közép-Lancashire Egyetem etikaprofesszora, az egyetem bioetikai és orvosi jogi mesterprogramjának vezetője is: ahogy fogalmazott, vagy nem vették komolyan, vagy pedig olyan egzotikus vonzalomnak, hobbinak tekintették, amit majd idővel kinő. De nem így történt, és az egykori első generáció ma már hivatalosan, foglalkozásként kutatja a metálnak tetszőleges társadalmi, kulturális vagy zenei vonatkozásait.

Miért történt meg ez a változás? A kérdésre adható válaszok alapvetően szociológiai természetűek, azaz a társadalmi változás jellegéből levezethetőek. Az, hogy a metal kutatásai – és egyben a populáris zene kutatásai – egyre nagyobb fokon intézményesülnek, az magának a kutatott témának az elterjedésével, új megjelenési formából régivé válásának is köszönhető. Izgalmas módon emellett van még egy szociológiai faktor, mégpedig az, hogy az egykor újnak látszó zenét hallgató, azt ismerő, és később a tudományos pályát választó, kevert csoportok mára értek abba a korba, hogy komolyabb tudományos eredményeket tudnak felmutatni, tudnak hatni a tudományágaik témaválasztására.

A metalkutatás volumenének és elfogadottságának exponenciális növekedése tehát egyszerre gyökerezik a műfaj

térnyerésében, és a műfajjal foglalkozó kutatók tudományos pályához megfelelő életkorba kerülésében. Ahogy *Jeremy Wallach* mondja, „már nem lehet az ifjú eltévelyedettek múltó hóbortjának tekinteni a műfajt, ha ezek az eltévelyedettek negyvenévesek, értelmiségiek, doktorok, politikusok vagy éppen programozók.” A rajongói közösség általános öregedése pedig egyértelműen kihat a tudományos közösséggel való kapcsolatra is, hiszen a tudomány területén leginkább a szenior kutatók rendelkeznek a legnagyobb tekintéllyel és befolyással. A metal akadémiaiba való belépéséhez tehát egyszerűen egy generáció beérésére volt szükség: akik az első Black Sabbath-lemez megjelenésekor születtek, ma érnek olyan korba, hogy megvédett doktori disszertációval tudnak tudományos tevékenységet folytatni.

Ez a tendencia amellet, hogy pozitív hatásai is vannak a társadalomtudományra – hiszen sok új témával gazdagíthatják a potenciális kutatási területek körét –, veszélyeket is hordoz magában. Ahogy egykoron az adornói hozzáállás értékelvűsége a „könnyűzenét” értéktelenként címkézve megnehezítette a populáris zene tudományos tárgyként való objektív megközelítését, úgy az egyes műfajok rajongóiként, belülről induló kutatói hozzáállásokban pedig éppen ellenkezőleg, az esetleges rajongói, elfogult hozzáállás nehezítheti a elfogulatlan megközelítést. Ahogy *Keith Kahn-Harris*, a máig legfontosabb metaltudományos monográfia (*Extreme Metal: Music and Culture on the Edge* [Keith Kahn-Harris 2007]) szerzője fogalmazott: „A legtöbb metalkutató része annak a világnak is, amelyet tanulmányoz, így erős köteleket hoz létre a tudományos kutatás és a rajongók hétköznapi tevékenysége között.”

Ennek az öregedési trendnek számos, messzeható következménye van a populáris zene kutatói közösségeire, magukra a populáris zenével foglalkozó tudományágak alakulására, sőt, a vizsgált témákra nézve is. Nem véletlen, hogy az ifjúságkutatás a kétezres években már nem lehet egy és azonos a po-

puláris zenei közösségek vagy éppen ellenkultúrák kutatásával – abból a rendkívül egyszerű okból, hogy azok, akik egykor bizonyos műfajokban az első nemzedék voltak, mára már megöregedtek. Az öregség pedig már a szubkultúra- és színtér-kutatások témájában is megjelenik: avagy hogyan viselkednek a családos, gyermekes gótok a koncerteken, és mit jelent számukra ebben a korban együttélni egy olyan szubkultúrával, ami valaha a fiatalsággal és a lázadással volt egyenértékű, ma viszont elfogadott polgári tevékenység (Hodkinson-Bennett 2012). De ez már egy másik történet.

Összegzés: áttetsző színterek

A zenei preferencia mentén szerveződő közösségek értelmezési változatai körül zajló viták – némi egyszerűsítéssel – a szóban forgó közösségek megnevezésének vitájaként is felfoghatók. Ebben a fejezetben amellet érveltem, hogy a műfaji színtér fogalma azért megfelelőbb elnevezés a CCCS szubkultúrafogalma és a posztsubkulturalista elméletek által kínált alternatíváknál, mert kevesebb előfeltevéssel él a zenei alapon szerveződő közösségeket illetően; átfogóbban értelmezi a színtérhez tartozó és ahhoz kötődő egyének gyakorlatait; továbbá közelebb áll a zenészek és a színtereket alkotó zenehallgatók mindennapi nyelvhasználatához is. Az újabb, immár az online közösségi média által is meghatározott zenei közösségek megértéséhez pedig azért adhat használhatóbb eszközt a javasolt műfaji színtér koncepciója, mert – az eddig elmondottakon túl – nem az egyes elkülönített lokális, transz-lokális és online összetevőkre koncentrálna, hanem a valójában mindezek szétválaszthatatlan hálózataként működő színtér folyamatosságát és koherenciáját biztosító műfaji jellegzetességekre és kötelékekre. A színtér fogalmának e rugalmassága kétségkívül maga után vonja az elmélet magyarázó erejének csökkenését: de ez annak is szükségeszerű következménye, hogy a szubkultúra utáni kultúrakutatás már (jó esetben) nem átfogó, minden zenei közösséget megragadó, leíró és magyarázó törvényeket keres. Mint ahogy arra Greener és Hollands (2008 [2006]) is rámutatott, a mindent átfogó, túláltalánosító koncepciók helyett az egyes színtérlogikák megértése tűnik a célravezetőbb stratégiának. Az ilyen törekvésekhez kínálhat egy kellően

rugalmas, számos kultúra tanulmányozásában használható, de az értelmezés irányát nem előíró elméleti eszközt a műfaji szintér fogalma. Az egymásba áttűnő közösségek és műfajok, színterek, platformok, népesítsék be azokat akár zenehallgatók, zenészek, szervezők vagy őket kutatók: áttetszőek, egymástól élesen nem elkülöníthetőek, egymásra hatnak változatos módokon, és ebben a párhuzamosságban előfordulhatnak olyan alakzatok, hagyományok, amelyek visszahozzák a már elfeledettnek hitt viszonyokat az újnak gondolt világba.

2. FEJEZET

VINYL, MP3 ÉS KULTURÁLIS TŐKE

A ZENEI MÉDIUMOK
KULTURÁLIS MEGALKOTÁSA

Milyen mintázatokat és kölcsönhatásokat lehet feltárni a zene és technológia viszonyában? A rögzített populáris zene és a digitális technológiák kapcsolatára fókuszálva a következő kérdéseket kísérem meg körüljárni: hogyan érdemes megközelíteni a zene előállításának, megosztásának és fogyasztásának, valamint a zene és az identitás kapcsolatának a technológiával való összefonódását? Hogyan alakulnak ki és hogyan változnak az audioformátumok, zenei technológiák kulturális jelentései?

„Miért ez a szorongás? A válasz a meglátásom szerint a zene és a technológia mostanság igen kényes kapcsolatában rejlik. Az utóbbi tíz évben a technológiai változások következtében villámcsapásszerűen megváltoztak a zene megismerésének és fogyasztásának módjai. Sajnos a zeneipart váratlanul érte a digitális dagály első hulláma és csak most kezd el igazán reagálni a változásokra. De ez az egész elég ellentmondásosnak tűnik, hiszen a zene és technológia hagyományosan jól kijöttek egymással a történelem folyamán. Hangszerek, lemezek, kazetták, CD-k, rádió, tévé, koncerttermi hangosítás – ezek mind olyan technológiákra példák, amelyek kiterjesztették a lehetőségeit a zene előállításának, megismerésének és fogyasztásának.” (Bolza 2008: o.n.)

Frederico Bolzának, a Sony BMG digitális fejlesztésekért felelős igazgatójának a Telegraph egyik blogján megjelent írása sokat elárul a technológia és zene kapcsolatáról való gondolkodás változékony, és dilemmákkal, ellentmondásokkal bonyolított természetéről. Az egyik bizonytalanság a technológia fluid hatókörében rejlik. Amikor a zene világának az utóbbi években lezajló változásait technológiainak vagy technológiai eredetűnek nevezik, akkor természetesen a digitális technológiákról és az internetről, a megfoghatatlan hálózatról és a kütyük, eszközök világáról van szó. Nem a technológiáról általában, hanem bizonyos, újnak észlelt technológiákról. De ezzel párhuzamosan – ahogy Bolza elbeszélésében is – jelen van a technológia univerzális jelentése is. A technológia, mint az eszközök és eljárások összessége, amelyen keresztül a zene – gyakorlatilag azoktól elválaszthatatlanul – megszületik és terjed: ez a hangszerek,

a lemezek, a rádió, a stúdió, az akusztika, hangosítás és a formátumok univerzuma.

Az újnak, és ezáltal gyakran „a” technológiának észlelt digitális technológiák értelmezése jellemzően elválaszthatatlan attól a deterministának nevezhető szemlélettől, hogy ezek az újdonságok valamilyen módon meghatározzák, irányítják, alakítják a zenét, hatást fejtenek ki a zene előállítására, megosztására és befogadására. Természetesen ennek az elképzelésnek is megvan a maga paradoxona, hiszen bármennyire is elenyészik ez a szempont a determinista elbeszélésekben, a kulturális tényezők hasonlóan meghatározóak a technológia terjedésében és alakulásában. Erre éppen a későn eszmélő lemezkiadók szemlélete lehet a példa, amely ellenséggként vagy éppen múló divatként próbálta meg beállítani az online zenemegosztást (EFF 2008), ezzel hosszú évekre meghatározott pályára szorítva számos zeneipari digitális fejlesztést, emellett a szerzői jogi rezsimet támogató jogi infrastruktúráért, vagy éppen olyan, mára már halott technológiává vált innovációk finanszírozásáért lobbizva, mint a digitális másolásvédelem.

Mindezek a dilemmák és párhuzamosságok a zene és technológia elválaszthatatlansága mellett a zene és technológia viszonyának kölcsönösségét, egymást alakító és feltételező voltát is demonstrálják. De milyen mintázatokat és kölcsönhatásokat lehet feltárni ebben a viszonyban, hogyan működik a technológia és zene interakciója? A rögzített populáris zene és a digitális technológiák kapcsolatára fókuszálva a következő kérdéseket kísérem meg körüljárni: hogyan érdekes megközelíteni a zene előállításának, megosztásának és fogyasztásának, valamint a zene és identitás kapcsolatának a technológiával való összefonódását? Hogyan alakulnak ki és hogyan változnak az audioformátumok, zenei technológiák kulturális jelentései? És végül, ezek a kulturális jelentések hogyan élnek együtt a technológiák használatával, hogyan határozza meg a kultúra a technológiát?

„A” oldal, rádióváltózat és YouTube sztárok

A populáris zene ma ismert formájában, ahogy az a legtöbb történeti munkában megjelenik, voltaképpen a technológiai ökoszisztéma huszadik századi változásai következtében született meg. A technológiai determinista fókusz (például: Katz 2004) ezekben az elbeszélésekben nem véletlen, hiszen hiába volt már a megelőző évezredekben is elválaszthatatlan a zene az előállításában részt vevő hangszerektől és akusztikai megoldásoktól, három, egymással szorosan összekapcsolódó új technológia a múlt század elején átvette „a” technológia szerepét, és meghatározójává vált a populáris zene kezdeteit taglaló visszaemlékezéseknek.

A hangrögzítés, a rádió és az elektromosság más és más módon tette lehetővé a zeneelőállítás, -fogyasztás és -megosztás addigi gyakorlatainak átalakulását. A rögzített zene kialakulásával vált lehetségessé a zene mint előadástól függetlenül tárolható termék eladása és forgalmazása, és ehhez kapcsolódva a lemezkiadóknak és a klasszikus zeneipari üzleti modellnek a megszületése. A klasszikus üzleti modellt szolgáló lemezkiadói struktúra legnagyobb része annak volt alárendelve, hogy a különböző hordozókra rögzített zeneművekből minél nagyobb példányszámot tudjanak értékesíteni. Ezt szolgálta az új, eladható tehetségek folyamatos monitorozása és toborzása, a dalszerzők, zenészek, szövegírók, producerek és előadók feladatainak megosztása és optimális összehangolása, a marketing- és pr-tevékenység, a stúdiók, a hangfelvétel technológiájának és használati protokolljának kialakítása, az alvállalkozókkal, partnerekkel, beszállítókkal és specialistákkal

való együttműködés menete és a szerzői jogi rezsim építése és fenntartása egyaránt.

Hogy milyen mennyiségben, adagolásban és tálalásban válhattak termékké a zeneművek ebben az üzleti modellben, arra hagyományosan szintén a hangrögzítés technológiájának keretei szolgálnak magyarázattal. A kezdeti kislemez-kultúrában kialakuló 3-4 perces dalhosszok és a lemez először csak az egyik, illetve később már másik oldalán elférő dalok felosztása (A és B oldal) fennmaradt a nagylemez (LP) által dominált, később a kazettával kiegészülő évtizedek során is (Morton 1998-2006). A CD elterjedésével a terjedelmi korlátok bár valamelyest tágultak, és az A és B oldal közötti határ elmosódott, a hagyományban megszilárdult, nagyjából 12 darab, átlagosan 3-4 perc hosszú dal által kiadott nagylemez domináns alakzat maradt.

Mindezen zenei egységek, formátumok mediatizálásában, azaz a nyilvánosság számára tömegesen, akár valós időben elérhetővé tételében és a zenei közvélemény tematizálásában a rádió játszott fontos szerepet. Az évszázadokig a közvélemény kizárólagos moderátoraként létező nyomtatott sajtó mellett megjelenő rivális médium amellet, hogy a hírközlés korábbi monopóliumának megingatásával kiváltotta a sajtólobbi heves ellenállását (Jackaway 1995), a megszülető tömeges rögzített zenefogyasztás területén is szereplő tudott lenni. Az ízlésformáló szándékok és érdekek testet öltése a slágerlistákban, sztár lemezlovasokban, szerkesztőkben és műsorvezetőkben, válogatásokban, a műfaji osztályozásban, a műsorsávok kialakításában és az egyes műfajok piaci szegmentálásában, a 3-4 perces zenei egységek, a számok hosszának további stabilizálásával a rádió bő fél évszázadig megkerülhetetlen szerepet töltött be a klasszikus, rögzített zene-értékesítésre épülő zeneipari modellben.

Mind az élő és rögzített, mind a mediatizált zene társadalmi megalkotását átszötte az ezeknek a technológiáknak rövidesen alapfeltételül szolgáló elektromosság társadalmia-

sulásának folyamata (Marvin 1988). Az elektromosság elterjedésével alapvetően megváltoztak a hanghoz, a zenéhez való viszonyulás mindennapjai. Egyfelől lehetőségessé vált korábban nem látott, egy helyen és egy időben jelen lévő tömegek számára kihangosítani, másfelől pedig egy időben, de nem egy helyen lévő tömegek felé közvetíteni a zenét. Az ipari forradalom után megszokottá vált gépi hangok szónikus háttere mellé a huszadik századra becsatlakozott a mindenhol, általános háttérzajként jelen lévő zene is (Bijsterveld 2008, Pinch-Bijsterveld 2004).

„Video Killed the Radio Star” – a *Trevor Horn*, *Geoff Downes* és *Bruce Woolley* által írt, 1979-ben kiadott *The Buggles* szám tömören foglalta össze a közkeletű vélekedést, miszerint a hetvenes évek végével végleg leáldozott a rádió csillagának, mégpedig a televíziós technológiának köszönhetően. A zene mellé betársuló mozgóképes reprezentáció biztosításával előtérbe került a zenekarok, zenészek vizuális imázsának kiépítése, megjelenésük fontosabbá vált, és a klasszikus zeneipari értéklánc és szakértői-szakmai hálózat tovább bővült a zenét mozgóképes tartalommal, bemutatható és eladható anyagok előállításával és terjesztésével foglalkozó szereplőkkel.

Alig több mint harminc évvel később, 2010-ben a *The Limousines* „Internet Killed the Video Star” című száma hasonló hangulatot fejezett ki: az internet technológiája az új évezred első évtizedének végére megölte a televíziót, és a hozzá kapcsolódó kulturális képződményeket. Az internet, mint a szöveges és audiovizuális tartalmakat egyaránt valós időben megjelenítő konvergens médium számtalan, már sokak által leírt módon működött közre a zenéhez kapcsolódó folyamatok alakulásában. A zeneművek (egy bizonyos körének) létrehozása az egyre könnyebben hozzáférhető digitális eszközökkel bizonyos mértékben liberalizálódott és demokratizálódott, a felhasználó és előállító közötti határok bizonytalanabbá váltak (Ebare 2008), az online kommunikációval pedig a zenei

kollaboráció vált helyhez kevésbé kötötté (Spilker 2012). A tömegesen ingyenesen hozzáférhető zenével pedig a megelőző évszázadban domináns, a rögzített zene értékesítésére alapozó üzleti modellek mellett előtérbe kerültek (illetve: visszatértek) az élőzene és kísérő termékek eladására fókuszáló modellek, és a már eleve az internetes értékesítésre kidolgozott finanszírozási gyakorlatok (Galuszka 2012).

Az internet és zene viszonyáról szóló elbeszélések sokrétősége minden korábbi példánál látványosabban mutatja a technológia mint eszköz és hálózat anyagságának és fejlődésének kulturális beágyazottságát. A Napster ezredfordulón történt megjelenését követően egyszerre forradalmiként és végzetesként is értékelték már az eltelt időszakot. Ahogy Raphaël Nowak és Andrew Whelan fogalmaznak a Napster elindulása óta eltelt 15 év digitális zenei kultúrájának fejleményeit áttekintő lapszámuk bevezetőjében:

„A digitális vagy hálózati zenei kultúra nem egy egységes dolog, habár kétségtelenül olyan objektum, ami lehetővé teszi, vagy éppen támogatja az ilyen típusú elbeszéléseket. A változások, amelyek a digitális zenei technológiákkal a zenei kultúrára köszöntöttek, természetüknél fogva összetettek, szétszórta, nemlineárisak és ellentmondásosak. Túlmutatnak a folyamatosság/megszakítás kettősségen. E komplexitást példázza, ahogy egyes közönségek használják és újraértelmezik a különféle zenei tartalmakhoz hozzáférést biztosító technológiákat, néha azonosítva bizonyos zenehallgatási szokásokat egyes médiaformákkal és műfajokkal.” (Nowak – Whelan 2014: o.n.)

Aluldetermináció, kulturális jelentés és tőke

Túl az egymással konfliktusban álló elbeszélések párhuzamos életén, milyen szerepet játszik a kultúra a zenei technológiák és formátumok elterjedésében, értelmezésében és ezáltal használatában és innovációjában? Bár vonzónak tűnik a folyamatosan fejlődő technológiák által teljes mértékben meghatározottként leírni a zenei kultúra alakulását, a populáris zene utóbbi évszázadának történései azt mutatják, hogy a kapcsolat inkább kétoldalú, és a technológiai változások (eszközök és formátumok egyaránt) *aluldeterminálják* a kulturális alakzatokat. A technológiai határok és keretek változása tehát nem szükségszerűen formálta és formálja azonnal a saját képe a populáris zene kulturális hagyományait. A DVD vagy később a BluRay technológia is alkalmas lett volna például az audiovizuális tartalmakon kívül zene tárolására is, ezek az eszközök mégsem váltak alapértelmezetté a hanganyagok forgalmazásában, és nem vezettek hosszabb lemezek vagy számok felvételéhez sem. Ahogy az sem, hogy ma már az interneten gyakorlatilag bármilyen terjedelmű zeneművet lehetséges tárolni és hozzáférhetővé tenni. Hasonlóképpen, a számítógép hiába vált az egyik központi zenelejátszó eszközzé, a hozzá tartozó mobil memóriatárak mégsem váltak a zeneipar bevett formátumaivá: amikor egy zenekar például pendrive-on ad ki egy lemezt, az máig inkább gegnek minősül, mint bevett megoldásnak, és HDD táraikon sem lehet kiadói kollekciókat megvásárolni.

A zenetévé nem ölte meg a rádiót, ahogy az internet sem a zenetévét, sem a rádiót – az aluldetermináció mellett

a technológiák *párhuzamossága* is hasonlóan fontos. A mai zenei technológiai ökoszisztémában egymás mellett él a vinyl, a kazetta, a CD, a legkülönbözőbb analóg és digitális formátumok, ugyanígy a lemezjátszók, tabletek, mobiltelefonok és mp3-lejátszók is párhuzamosan léteznek. Az, hogy ezek a gyakran egy fejlődési íven elhelyezett eszközök, technológiák és formátumok nem oltják ki feltétlenül véglegesen a bizonyos technológiai specifikációk szerint rosszabbnak, fejletlenebbnek, elavultnak vagy csak egyszerűen idejétmúltnak ítélt technológiákat, arra világít rá, hogy a fejlődésnek ez az eszméje szintén aluldeterminálja a technológiák használatát, szerepét a kultúrában.

A párhuzamosságban ugyanis a használati mintázatok és funkciók egyszerűen átrendeződhetnek. Ami korábban az élethűség és valósághű hangreprodukció reprezentációja volt (mint az első lemezek a 19. és 20. század fordulóját követően, l. Katz 2004), az ma már a meleg, analóg hangzás képviselője, egyszerre modern dizájn-darab és nosztalgikus attitűdöket is tápláló, gyűjthető tárgy. Különböző időszakokban és különböző csoportok számára a technológia más és más értelmezésre felkínált jellemzői lesznek a fontosak, a használatot meghatározóak. A kazetta elterjedésével a hangminőség addig uralkodó szempontja helyett a hordozhatóság vált központi fontosságúvá. A zenehallgatás kilépése a lemezjátszóval berendezett szobából az utcára, már a soron következő technológiáknál is alapvető szempontként jelent meg. Mind a CD, mind a MiniDisc, és később az mp3-at és egyéb tömörített digitális formátumokat lejátszani képes iPod és vele a digitális zenelejátszók egész generációinak a használatát, piacra vezetését és értelmezését már alapvetően a hordozhatóság szempontja határozta meg.

Ugyanannak a technológiának látszólag ugyanaz a funkciója is bírhat más szereppel és jelentéssel különböző időszakokban. Ahogy azt a külső memóriatárak kezelésének kezdeti nehézségéről írva Magaúda (2011) megfogalmazta, eleinte a

felhasználóktól új készségek elsajátítását és tanulást igényelt a számítógép zenetároló és zenehallgató eszközként való igénybevétele. A memóriatárak mellett, hogy nagy mennyiségű adat tárolására voltak alkalmasak, és nagyon könnyen meg lehetett osztani zenét a segítségükkel, a kazettákkal és CD-kkel szemben rendkívül sérülékenyek voltak. Vagy egy egyszerű leejtés következtében vagy valamilyen vírussfertőzés nyomán a fájlok könnyedén megsérülhettek, letörölődhettek vagy megsemmisülhettek. A számítógép és a külső memóriatár sérülékenysége így érzékletes példája a digitális kor egy korszaka kettősségének, melyben együtt járt „az anyagiság törekenysége és az immateriális és megfoghatatlan tartalom állandósága” (Magaúda 2011: 26). Ma, a felhőben tárolt és streameléssel lehívott zenei tartalmak korszakában ezeknek a problémáknak már nincs ilyen szerepük és jelentésük, és az internethasználathoz képest sem kell új készségeket elsajátítania az online zenehallgatóknak.

Tiszta, kultúrafüggetlen technológiai specifikációkat és fejlődési ívet nemigen lehet elkülöníteni a technológiák, így a zenei technológiák és formátumok történetében sem. Amit viszont meg lehet kísérelni felfejteni, az az, hogy az adott társadalmi csoportokban, kultúrákban és időszakokban milyen kulturális jelentésekkel bírnak bizonyos technológiai jellegek; hogy éppen mely jellegek a meghatározóak, kiemelt fontosságúak; hogy ezek a preferenciák hogyan változnak és kerülnek konfliktusba egymással; hogy mindezek a kulturális jelentések hogyan határozzák meg a technológiák használatát és innovációját. Három fő eszköz – a kulturális jelentés, a releváns társadalmi csoportok és a kulturális tőke fogalma – segítségével kísérlem meg áttekinteni néhány kulturális jelentés- és értékalakzatnak a zenei technológiák és formátumok alakulásában meghatározó szerepét.

A nyolcvanas évek Magyarországon a punk az akkori szubkultúra tagjainak a szorongatónak érzett társadalmi keretek közüli legalább részleges kiszabadulást, a szabad önkifeje-

zés lehetőségét jelentette – az elit számára pedig a lecsúszott rétegeknek a rendszert fenyegető, kontrollálhatatlan megmozdulását. Ennek megfelelően a punk technológiához való viszonyában az ócska hangszerek, a rossz minőségű felvételek és a kezdetleges eszközökkel készített plakátok, lemezborítók a csináld magad szellemiségéhez (DIY) hű, hiteles alkotás, míg a többségi társadalom számára a destrukció, amatőrizmus és igénytelenség megnyilvánulásai voltak. A körülvevő világ, így a zene és a technológiai ökoszisztéma is olyan szerepet játszik az életünkben és úgy, ahogy azt a tudásunk, hagyományaink, gondolkodásunk lehetővé teszi. Ezek összessége alakítja ki az adott társadalmi kontextustól függő, a technológiákhoz társított *kulturális jelentéseket* (Strauss-Quinn 1997), amelyek elidegeníthetetlenek a technológiák használatától és fejlődésétől.

Mindezek a kulturális jelentések társas közegben jönnek létre, és részei a társadalmi egyeztetések és konfliktusok lezajlásának. Pinch és Bijker (2005) *releváns társadalmi csoportoknak* nevezi azokat az akár egy nagyobb kultúrán belül egymással szemben álló kulturális jelentéseket favorizáló kollektivitásokat, amelyek vagy egy bizonyos technológia mellett állnak ki egy másik, párhuzamos technológiával szemben, vagy éppen ugyanazon technológiákhoz társítanak más jelentéseket. A releváns társadalmi csoportok modellje segítségével nem feltétlenül lehet pontosan körülírni az egyes értelmezői érdekcsoportokat, a cél inkább az, hogy követhető legyen a kulturális jelentések érdekcsoportokhoz kötött kialakulásának menete. Az ugyanazon technológiához eltérő kulturális jelentéseket társító releváns társadalmi csoportok konfliktusát példázza a fájlcsereelő technológiák ezredfordulót követő elterjedése körüli szerzői jogi, közpolitikai és technológiai háború. Az Amerikai Lemezkidatós Egyesülete (RIAA), mint a szerzői jogi rezsim fenntartásában érdekelt piaci szereplőket tömörítő szervezet alapvetően veszélyesnek látta a jelenséget és mindent megtett azért, hogy magát a technológiát kiirt-

sa, illetve azok felhasználóit ellehetetlenítse. A kibontakozó hálózati kalózkultúra képviselői, az aktív és tudatos fájlcsereelő vizont a kreativitás és a szabad információáramlás ösztönzőjét, valamint egy új szerzői jogi paradigma inspirálóját látták a fájlcsereben. Az eltérő attitűdök eltérő technológiai innovációs folyamatokhoz vezettek: amíg az egyik oldalon a lezárt formátumok, a másolásvédelem és a megosztást gátló, a megosztókat követő technológiai eszközök, addig a másik oldalon a nyílt forráskódok, online adatforgalmat titkosító protokollok és megosztó platformok kidolgozása zajlott.

A *kulturális tőke* (Bourdieu 1998, Thornton 1995) fogalma a kulturális jelentések és a releváns társadalmi csoportok összjátékának értelmezését könnyíti meg, ha úgy tetszik: foglalja egységes keretbe. A gazdasági tőkéhez hasonlóan felhalmozható kulturális tőke a társadalmi hierarchiában betöltött szerepet erősíti – az pedig, hogy mindezt hogyan lehet elérni, mi számít a kulturális tőkét növelő vagy csökkentő cselekvésnek, az adott kultúra közegének kulturális jelentései határozzák meg. A Thornton (1995) által továbbgondolt szubkulturális tőke halmozása az általa vizsgált 90-es évek eleji, underground-brit acid house szintéren például a mainstreammel való szembenállást minél hatékonyabban demonstráló gesztusok segítségével valósulhatott meg. A kulturális tőke építése számos ponton összefonódik a zenei színtereken a technológiával – a következőkben azokat a példákat veszem végig, melyekben olyan kulturális jelentések, mint például az értékek, etikai állásfoglalások, esztétikai ítéletek és hagyományok játszottak vagy játszanak fontos szerepet a technológiai ökoszisztéma alakításában.

Kulturális tényezők a zenei technológiák alakulásában

A populáris zene történetének több fejezete azt mutatja meg, hogy az egyes technológiákhoz kapcsolt értékek és érdekek mentén hogyan jönnek létre olyan helyzetek, amelyekben a determinizmus nagy narratívája – a rögzített zene technológiai folyamatosan kezdetlegestől a tökéletes felé haladnak, és szükségképpen a jobb technológia győzedelmeskedik – megbicsaklik. Az egyik ilyen fejezet a hangminőségről szól. Ahogy arról már az eddigiekben is volt szó, a hangminőség nem az egyetlen szempontja a zenei technológiák és formátumok innovációjának. Előfordul, hogy egyszerűen egy másik tulajdonság, mint például a hordozhatóság kerül előtérbe a hangminőséggel szemben, és visz sikerre egy olyan eszközt, amely akár „rosszabb” hangminőséget produkál az elődjénél. Ez történt a nagylemez és a kazetta, valamint a CD és az mp3 viszonylatában is. Tovább bonyolítja a problémát, hogy a „jobb” és „rosszabb” hangminőség meghatározása szintén meglehetősen problematikus és kultúrafüggő: az élethűség a jobb hangzás kritériuma? A részletgazdagság? Vagy olyan, különösen nehezen meghatározható kritériumok teljesítése, mint a hangzás teltsége vagy melegsége? Vagy esetleg a hangerő?

Ez utóbbi szempontnak, a többi fölé kerekedésének, a jó és rossz hangzás relatív természetének, valamint a hangminőség- és fejlődésközpontú narratívákat megkérdőjelező trendnek fontos példája az úgynevezett hangosság-háborúk (*loudness wars*) története (Vickers 2010, Devine 2013). A hangosság-háborúk a bevett értelmezés szerint főleg a nyolcvanas évektől, a CD-technológia elterjedésével váltak elterjedtebbé

a zeneiparban, azaz a lemezek egyre hangosabbak lettek. A hangosság növelését az utómunka során végezték el a stúdióban, többnyire a különböző tömörítési technikákkal és a finomabb részletek „levágásával”. Mint azt Devine (2013) kutatásában kiderítette, a hangosság-háborúk korántsem a nyolcvanas években kezdődtek, hanem jelen voltak már a megelőző századfordulót követően, az elektronikus kihangosítás kezdeteikor is. Az eredmény minden esetben – amennyiben a hangzás részletgazdagsága, élethűsége és torzításmentessége definiálja a jó hangzást –, a hangminőség romlása, egyszerűsödése, sőt torzulása volt. A rögzített zene történetének bő évszázadát végigkísérő jelenség kulturális gyökerei viszont arra mutatnak rá, hogy a vásárlók, hallgatók tömegei szerint a jobb hangminőség a hangosság függvénye volt. A kocsmai zenegépekben, a rádióban, az otthoni eszközökön egyaránt az ugyanazon a hangerő-álláson „jobban megdörrenő” lemez volt a vonzóbb, így eladhatóbb a vásárlók számára, ami folyamatos nyomást jelentett a zenekiadók és stúdiók számára, újra és újra maga után vonva egyes producereket és kritikusokat sajnálkozását és tiltakozását (Anderson 2007).

A „hangosság”-jelenségének eltérő kulturális jelentéseit kialakító és azokat képviselő releváns társadalmi csoportok ebben a kontextusban egyfelől a kritikusok és audiofilek, akik szerint a hangosság ilyen módon és ilyen mértékben való kialakítása szembemegy a hangminőség elvével és káros; másfelől pedig az a széles zenehallgató nagyközönség, illetve a lemezkiadók stúdióinak azon szakemberei, akik szerint a lemez hangerejének növelése a hangzás manipulálásának érvényes módja, amely egyszerűen attraktívabb megszólalást eredményez. Az összefüggést tovább bonyolítja a hangosítás-pártiak csoportjának sokrétűsége és a jelenség összetett gazdasági természete. Mivel tömeges vásárlói igények kiszolgálásáról volt szó, a cél, elvárás ugyanaz volt minden igenlő rétegben, viszont a hangerő-növelés kulturális jelentése, indoklása természetesen nagymértékben különbözött egy zeneileg képzett

hangmérnök, producer illetve egy hétköznapi zenehallgató esetében. Ennek megfelelően az interakció nyomán felhalmozott kulturális tőke természete is sokrétű: egy nagy sikerű, hangos lemezen munkálkodó hangmérnök szerepe a vásárlók nagy részének, illetve a hasonló elveket valló producerek, zenészek szemében nagy presztízsnak örvendhet, de a hangosság-háborút károsnak tartók csoportjában kimondottan a megbecsültség rovására mehet ez a szemlélet.

Hi-fi / Lo-fi

A hangminőség és technológia eltérő kulturális jelentései fellett zajló viták nem csak a zeneiparban, hanem a legkülönbözőbb zenei színtereken is vissza-visszatértek a rögzített zene története során. Minden esetben alapvetően fontos, hogy a hangminőséggel kapcsolatos vélekedések ütköztetése, konfliktusa nem különíthető el a hozzájuk – és egyben egymáshoz is – kapcsolt etikai és esztétikai elvárásoktól, értékektől.

A már említett underground punk esztétikában, a szándékoltan rossz hangszerek, rossz minőségű hangfelvételek és szedett-vedett vizuális anyagok nem pusztán következményei voltak a forráshiánynak és a nagykiadói infrastruktúrán kívüliségnek, hanem kulturális motivációi, jelei a közösség (releváns társadalmi csoport) megosztott etikai és esztétikai elvárásainak. Az esztétikai rossz (a sérült, megrongált, recsegő, torz, zajos, amatőr) a függetlenség és a csináld magad etikájának értelmezése felől már nem pusztán esztétikailag jó alkotás, de etikailag helyes gyakorlat is. Aki tehát szembe menve ezekkel az elvekkel egy audiofil szempontból kiváló minőségű zeneművet hoz létre, az nehezen értelmezhető már a punk részeként, és számíthat arra, hogy kulturális tőkéje elértéktelenedik a közegben (és meglehet, felértékelődik egy másikban).

A magyar underground rendszerváltás előtti évtizedeiben, amikor az állami lemezkiadó kezében volt a hanglemezkiadás

monopóliuma (Simon 2008), hasonló kettősség jött létre a technológia, esztétika és etika átfedései nyomán. Mind a politikummal, mind a zene üzletiességgel szembehelyezkedő előadók számára világos volt, hogy a nagylemez mint formátum nem pusztán a siker, hanem a (tetszőleges mértékű) állami jóváhagyás jele, ami alapvetően meghatározta a zenekar pozícióját a kulturális térben. A motivációk nem voltak mentesek a belső feszültségektől: ahogy az underground státuszban elért üzleti siker is egyszerre vágyott és közben megtagadott cél egy hitelesként megjelenni vágyó zenekar számára, úgy a nagylemez-formátum is egyszerre a vágy és elutasítás tárgya volt a főleg másolt koncertfelvétel-szalagokon terjedő hanganyagokkal jelenlévő, nemhivatalos előadóknál.

A technológia a nagylemez történetének ebben a szakaszában radikálisan más kulturális jelentést képviselt, mint pár évtizeddel korábban vagy éppen később: de minden esetben része volt annak a kulturális dinamikának, amely újratermelte a kulturális tőke mintázatait. Ebben a változásban az is látszik, hogy a technológia által felkínált lehetőségek nem létrehozhatnak, hanem lehetővé tesznek bizonyos használatokat, és mint ilyenek, sokszor erőteljesen adott helyhez és időhöz kötöttek. A nagylemez-formátum egy olyan korban és politikai miliőben tölthette be a kapuőr szerepét, amelyben nem lehetett könnyen rögzíteni és forgalmazni nagy tömegben zenét, és a média is pártállami kontroll alatt volt. Egy digitális világban, ahol mind az előállítás, mind a forgalmazás is sokak számára elérhető és egyben jóval nehezebben ellenőrizhető, az állami digitális kiadás már nem lehetne a siker és egyben jóváhagyás feltétele (az exkluzivitás híján), de már a nagylemez sem, mert ebben a viszonylatban nem kapcsolhatóak hozzá ugyanazok a jelentések, és a szerepe átalakul.

Ha kevésbé radikális és explicit formában is, de hasonló összefüggések figyelhetők meg a budapesti úgynevezett hálózobapop színtéren is a „rossz” hangzás, a technológia-használat és a színtér étosza között. Ahogy azt Barna Emília (2014)

tanulmánya érzékletesen bemutatja, a hálózobapop-előadók szerint a (hangsúlyozottan) szándékoltan rossz hangminőség olyan értékeket fejez ki, mint a kereskedelmi jellegtől való távolságtartás, a tömegtermeléssel szemben a baráti kapcsolatok és közösségiség, a profizmus igényének hiánya, a csinálnak magad etika és a mindezeket magába sűrítő életérzés. A hangminőséggel kapcsolatos kulturális jelentésekhez hasonlóan komplex a szintérnek a technológiához való viszonya is. A zene egy lakásban berendezett hálózobastúdióban születik meg, amelynek az offline materiális valósága biztosít egyfajta védett, otthonos közeget, de a stúdió, a zene és az előadó maga folyamatosan online van: az internet segítségével kommunikálnak és szereznek zenét az előadók, a közösségi médiában kommunikálnak a szintérrel, és végül az interneten hozzák nyilvánosságra az elkészült műveket. Vagy: az interneten és kazettán. A kazetta formátumának használata sajátos szimbiózisban él a nosztalgikus, offline lo-fi esztétikával és a mindennapi praxist átszövő high-tech internettel. A kazetta egyszerre a „fémes” és a nyolcvanas éveket idéző hangzása miatt fontos, másfelől a személyes nosztalgia és a gyűjthető tárgyak iránt érzett ragaszkodás miatt – mindez az interneten hirdetve, forgalmazva és értékesítve (Barna 2014).

Az újabbnak és fejlettebbnek mondott technológiák megjelenését követően tehát nem feltétlenül szakad meg a régebbi technológiák meghatározó szerepe bizonyos kulturális kontextusokban, hanem esetleg éppen az újabb megjelenésével válik újra érdekessé a régi: „Ahogy a digitális média »másként«, kiber-hangként jelenik meg, az analóg mintha lélegezne mellette, bármilyen recsegős is a hangja.” (Hegarty 2007: o.n.) Azaz, az újabb technológiák térhódításával szinte automatikusan kialakul a nosztalgia a korábbi, „emberibbnek”, „melegebbnek”, „közvetlenebbnek”, aurával rendelkezőnek gondolt hangzások felé (l. Grohl 2013). Az utóbbi évtizedekben a talán legjellemzőbb példákat erre a kazetta és a vinyl lemez példái adják. Milyen, a formátumokhoz kötődő kulturális jelentések

jönnek létre a hangzással, esztétikával, etikával, életérzéssel és identitással kapcsolódóan?

Vinyl

Ahogy arra Maggauda (2011) is rámutat, egyszerre praktikus és szimbolikus okok miatt több zenei szintéren ma is meghatározó a vinyl lemez formátum használata. Többek között a post-punk, ska-reggae és elektronikus tánczenei kultúrákban, illetve a modern metal és hardcore műfajokban is aktívan jelen van a formátum, a leggyakrabban a digitális kiadás mellett a vinyl jelenti a párhuzamos publikációs formát.

A kortárs extrém zenei műfajokban a szimbolikus okok talán a legegyszerűbben a dizájn fogalma körül csoportosíthatók. A limitált szériás, színes vagy éppen áttetsző, különböző megoldásokkal egyedivé tett darabok alapvetően a kézműves termék hatását kívánják keltetni, és mint ilyenek, potenciálisan gyűjthető darabokként léphetnek be a számítógépen tárolt zenék mellett a lakás terébe, a zenei ízlést is jelző dekorációs elemként.

A lemez, mint fizikai tárgy gyűjtése pedig már közösségi etikai dimenzióba helyezi az ízléshez és a dizájnhoz kapcsolódó esztétikai elvárásokat, melynek kialakításában részt vesz a lemezek előállításában, forgalmazásában és vásárlásában érdekelt szereplők egész értéklánca. Ahogy azt Pip Pipernek (2012) a brit lemezboltok drámai megfogatkozását, és ezzel társadalmi szerepük átalakulását bemutató dokumentumfilmje tökéletesen összefoglalja: a lemezboltok körül egy külön világ alakult ki. Megvolt a helye benne az eladónak, aki ismerte a helyi zenefogyasztókat és ők is mind ismerték őt; a boltok nem csak a vásárlás, hanem a közösségi tanulás, alkalmanként szórakozás helyszínei voltak; nem csak boltként, hanem valóságos intézményként, lokális közösségi csomópontokként is funkcionáltak.

A lemezgyűjtésnek ez az összetett közösségi étosza a lemezek tömegtermékből rétegtermékké alakulásával és a lemezboltok számának visszaesésével is megmaradt azokban a körökben, lemezgyűjtő (szub)kulturákban, ahol ez a tevékenység továbbra is fontos (Vályi 2010). A lemezekhez való viszony itt is összefonódik a közösség etikai és esztétikai elvárásaival, olyan viszonyrendszert kialakítva, amelyben az analóg gyakran megfelelőbb, hitelesebb technológiának bizonyulhat a digitálisnál. Egy DJ esetében például ha a hangminták gondosan összegyűjtött lemezekről származnak, az jóval keményebb és alaposabb munkát feltételez, mintha digitálisan tenné ezt, ugyanis, ha egy fellépésen lemezek helyett digitális formátumokat használ, hasonló vétséget követhet el a színtér munkatetikájá ellen.

Kazetta

„A kazettáknak személyiségük volt. Érezted a súlyukat és az anyagukat, amikor kézbe fogtad őket. Művészi borítójuk volt és saját történetük. Gyakran csak úgy magadnál tartottad egy kedvenc kazettát, mert miért is ne. Emlékszem a jó válogatáskazetta művészetére: akár a lánynak készítettéd, akibe bele voltál zúgva, akár egy hosszú út vagy takarítás háttérzenéjének, az olyan dolgokat, mint a tempó egyeztetése, a számok egymáshoz illése és áramlása, mindig át kellett gondolni. De mindenekelőtt: a kazetta a bőség zavarának legjobb ellenszere. Egyszerűen szeretned kellett minden zenét a kazettáidon, mert nem tudtad csak úgy átugrani, ha mégsem szeretted valamelyiket.” (Madden 2013, o.n.)

A Madden által felidézett vallomás a technológia által kínált lehetőségek által aluldeterminált, de kétségkívül befolyásolt használati minták, és az ezek mentén létrejövő kulturális jelentések genezisééről is szól. Ahogy a vinyl esetében, a kazettánál is egyszerre vannak jelen a hangzáshoz, esztétikához, etikához és identitáshoz kapcsolódó értékek, amelyek meghatározóak a technológia életútjában.

A kazetta hangzásának és esztétikájának preferenciája egyaránt elválaszthatatlan a formátum történetiségétől, a hozzá kötődő nosztalgiától. Ahogy a budapesti hálósobapop-színtér előadói számára a gyermekkor fontos zenekarainak hangzását hozza vissza a kazetta, úgy azoknak a millióknak is, akik a nyolcvanas években nőttek fel és hallgattak először zenét, nagy valószínűséggel a kazetta volt az első médium, amin zenét birtokoltak. A formátumot és vele együtt az ahhoz először kötődő tartalmat (például poszt-punk, riot grrrl, indusztriál és noise) visszahozó generációs nosztalgia (Hogan 2010), életérzés és feeling mellett a 80-as évek underground DIY etikája is feléled a független kiskiadói színtereken. A hangsúlyozottan idejétmúlt, nosztalgikus technológia pedig – ahogy az már más esetekben is látható volt – a legújabb, közösségi internet platformján talál el a réteggözönségéhez (Madden 2013).

A kazetta-kultúra a nosztalgia, a személyesség, a valóság és az ellenállás értékei mellett a zeneművek hallgatásának egy más módját társítja a médiumhoz. Azáltal, hogy a kazettán nem lehet egy pillanat alatt odaugrani a meghallgatni kívánt számhoz (szemben például a vinyllel vagy az mp3-al), hanem ha feltétlenül ez a cél, akkor hosszasan kell pörgetni a következő szünetig, az a „konkrét kazetta és az album eggyé válását” (Hogan 2010: o.n.) hozza el magával, tudatosan szembeemelve a mai technológiai ökoszisztéma egyik kulcsszavával, a személyre szabhatósággal.

Zene, technológia és identitás

Mi szól éppen a lemezjátszón? Milyen lemezek vannak a polcodon? Milyen zenét töltöttél le a gépedre? Milyen számok vannak a Last.fm playlisteden? Miket hallgattál meg mostanában a Spotify-on? A rögzített zene formátumai és médiumai már a kezdetektől jelen vannak a zenei ízlés reprezentációjában, így a zenei identitás kommunikációjában – ahogy

azt a következő fejezetben igyekszem még részletesebben is bemutatni. Az, hogy ki milyen hitelességüként jelenik meg a számára releváns ízlésközösség szemében – azaz milyen sikerrel építi a kulturális tőkét –, az részben attól is függ, hogy milyen módon tárolja és mutatja be a rendelkezésére álló zenei állományokat.

Az újabb és újabb technológiák megjelenése néha felforgatni látszik a zene és a közösségek addig megszokott viszonyait, és van, amikor ugyanazok a konfliktusok, szokások és hagyományok élnek tovább, termelődnek újra a fokozatosan átalakuló technológiai ökoszisztémában (Tófalvy 2014). Ugyanez a kettősség figyelhető meg a rögzített zene tárolása és prezentációja által közvetített identitások megalkotásánál is. Az mp3 formátum elterjedése sok szempontból felforgatta a korábban uralkodónak számító hordozókhoz kapcsolódó közösségi gyakorlatokat, új módozatok, eszközök, gyakorlatok jelentek meg, de a zene tárolásában és hallgatásában megjelenő identitásképző és -megosztó mechanizmusok folyamatosan újratermelődtek a változó technológiai közegekben.

A hitelesség bemutatásának sikeressége – a rendelkezésre álló technológiák keretei között – részben a szakértelem és az elkötelezettség demonstrációjának sikerességétől függ. Egy tekintélyes, jól rendszerezett, egy adott műfaj legjelentősebbnek tartott darabjait felvonultató lemezyűjtemény nem csak zenei műveltségről, hozzáértésről tanúskodik, de kommunikálja a gyűjtemény összeállításához szükséges időt és munkát, valamint a tételek megvásárlására szánt jelentős anyagi tőkét.

Az mp3 formátumban összegyűjtött zene tárolásának önreprezentációs funkciója a különböző technológiai lehetőségekkel már más kulturális jelentéseket mozgósít, de ugyanúgy mód van a szakértelem és az elkötelezettség demonstrációja által a hitelesség kommunikációjára. Mivel a tételek egy nagy mp3-gyűjtemény esetében (különösen az ezredforduló utáni években) nem feltétlenül igényelnek nagy anyagi befektetést, és mivel immateriális voltak miatt nem funkcionálhatnak az

enteriőr elemeiként, a többi szempontra kerül a hangsúly. Az elkötelezettséget inkább a korábbiaknál is nagyobb, akár több tízezer lemezből, azaz több százezer számból álló hatalmas gyűjtemények összeállítására szánt idő, valamint a szakértelmet ezeknek a muníciózus rendszerezése kommunikálhatja.

A kulcsmozzanat mindkét esetben az úgynevezett metaadatok elrendezése és reprezentációja:

„A zene jó ideje rendelkezik azzal, amit meglehetősen anakronisztikusan metaadatnak hívhatunk. A borítók, szöveggönyvek, zenekari fotók, kihajtható részek és hasonlóak mind hozzájárultak a zenei termékek anyagi voltához az elmúlt évszázad során. Még a lemez barázdái is metaadatként működnek egy lemezen, hiszen jelzik a számok mennyiségét és azok hosszát. Azzal együtt, hogy a CD-k, kazetták és lemezek egyedi konvenciók szerint mutatják be mindezeket a paratextuális információkat, a metaadatok tipikusan a voltaképpeni médian kívül találhatók. A számcímek, előadók nevei és a produkciók részletek a csomagoláson (a borítón vagy a szöveggönyvben) vannak vagy a hordozón magán (rányomva a lemezre vagy a kazettára). A figyelemre méltó kivételt a CD tartalomjegyzéke jelenti, ami a CD hanganyaga mellett foglal helyet, és ami tájékoztatja a hallgatót a lemezen található számok mennyiségéről és hosszáról.” (Morris 2012: 853)

Morris megfigyelése arra irányíthatja rá a figyelmet, hogy amíg a CD-ig jellemzően minden formátumon található zenéhez kapcsolódó információk a hordozón kívül voltak találhatóak, addig a digitális zene mai világában a metaadat már voltaképpen azonos az általa leírt hanganyaggal (például egy fájl-lista esetében), illetve még egy lépést téve előre – magával a zenehallgatással (mint például egy playlist vagy streamelt számok esetében). Ennek a különbségnek megvan a maga jelentősége a rögzített zene tárolásának bemutatása által épített (szub)kulturális tőke, az önreprezentáció és az identitás szempontjából. Egyfelől az, hogy a releváns metaadatok köre egyre inkább leszűkül az előadó nevét, a lemez vagy a szám címét, esetleg időtartamát bemutató adatokra, másfelől pedig, ha a felhőből lejátszott playlistekről van szó, már nem a tárolás,



hanem a zene fogyasztásának, hallgatásának szempontjából lesz jelentősége.

A felhő-alapú zenehallgatásban már nehezen értelmezhetőek az akár a lemez- vagy kazetta- vagy éppen mp3-gyűjtemények mennyiségi szempontjai, hiszen a felhőben elméletileg közel végtelen mennyiségű zeneszám elérhető. Az elkötelezettséget és szakértelmet, azaz a hitelességet így már nem a gyűjtés, hanem inkább a megfelelő időzítéssel, megfelelő mennyiségben hallgatott megfelelő zenék biztosíthatják. Izgalmas módon a kommunikált és a ténylegesen gyakorolt zenei ízlés szükségszerűen közelebb kerül egymáshoz, kisebb teret adva a hitelesség megkérdőjelezésének teret adó „pózolás” gyakorlatainak. Az archiváló szerepét átveszi a kurátor; egy átalakulónak és újnak mondott technológiai közegben a stabil, régi típusú elismerésért küzdve, újratermelve a kulturális tőke felhalmozásának mechanizmusait.

Összegzés: kulturális technológiák

A zenei technológiák, formátumok és kultúra szétbonthatatlan kapcsolatának történeteit, ahogy azt az elemzett példákon bemutatni igyekeztem, azért nem érdemes a technológiai determinizmus perspektívájából elmesélni, mert egyfelől a technológiai specifikációk aluldeterminálják a használat lehetőségeit, másfelől a zenei technológiai ökoszisztémának éppen az az egyik alapvető jellemzője, hogy a kulturális jellegektől nem elválaszthatóak maguk a specifikációk, s a használat és az innováció folyamatai sem. A technológiai jellegeknek jelentésük van, de nem determinisztikusan hatnak, és nem a funkció vezeti a használatukat, hanem a használat ad jelentéseket, új jelentéseket a változó funkcióknak: a technológia kulturális jelentésekkel való felruházása folyamatosan zajlik. A párhuzamosan egymás mellett létező technológiák konfliktusainak lezajlásában pedig alapvető szerepe van az azokhoz eltérő kulturális jelentéseket társító releváns társadalmi csoportoknak és a kulturális tőke felhalmozásának.

3. FEJEZET

POLC, MAPPA, PLAYLIST

HOGYAN FEJEZHETI KI A ZENE
TÁROLÁSA A ZENEI IDENTITÁST?

Egy lemezgyűjtemény csak egy olyan világban jöhet létre, ahol a zeneműveket rögzíteni lehet olyan tárgyakra, amelyeknek helye van a gazdasági értékláncban és a tárgykultúrában. A rögzített zene tárolása ezzel kulturális jelentések által formált közösségi cselekvéssé is válik, az identitás megalkotásának és kommunikációjának terévé. De mi történik a zenei identitás kommunikációjával, ha a zene elválik a kézbe fogható hordozóktól, és látszólag anyagtalanná válik? Hogyan alakul a tárolás és a zenehallgatás kapcsolata? Hogyan valósulhat meg a zenei identitás kommunikációjának folyamatossága a zene tárolásának bemutatásán keresztül, a változó technológiai ökoszisztémában?

Sok évvel ezelőtt meglátogattam egy barátomat, akinek akkor az irodalomkritika-írás melletti legkedvesebb tevékenysége extrém metal lemezek gyűjtése volt. A lakásában a nagyrészt ennek az időtöltésnek szentelt kis szobát szinte teljesen kitöltötték a hangzóanyagok. A főleg death, thrash és black metal lemezek – sok száz hanglemezzel és CD-vel vegyesen, és ha jól emlékszem, néhány kazetta is – tömött sorokban álltak a polcon, rigorózan betűrend szerint elrendezve. Néhány fontosabb kiadvány nem csak egyszerűen belesimult a többi közé, hanem kiemelt helyet kapott, és félig kinyitva, kitámasztva, mintegy kiállítva foglalt helyet a sorok előtt. Úgy tűnhetett első pillantásra, mintha ezek a lemezek kommunikálnának valamit a többiek háttéré előtt. Műfaji elkötelezettséget, egyes zenekarokkal kapcsolatos preferenciákat, rajongást, szelekciót, szakértelmet, műfaji tudást, állásfoglalást, esztétikai ítéletet, azaz több olyan tényezőt, ami a zenei identitás kialakításának és kommunikációjának a szerves része.

De mindezeket a zenei identitás-elemeket valójában nem a kiemelt lemezek kommunikálták – hanem a gyűjtemény egésze. A külső szemlélő általában, a szintéren belül szocializálódott megfigyelő már pontosabban tud következtetni a gyűjtő zenei identitására a gyűjtemény számos utalásának segítségével. A gyűjtemény pusztán mérete, az összegyűjtött anyagok mennyisége már kommunikálja az elkötelezettséget: azt, hogy a gyűjtő pénzt, időt és energiát fordított a tételek összeválogatására. A válogatás műfaji spektruma és mélysége az elkötelezettség mellett a szakértelmet is jelzi. További nyo-

mok, utalások – milyen kiadók, zenekarok kiadványai milyen arányban szerepelnek, honnan lettek beszerezve a lemezek, milyen állapotban vannak – kommunikálhatják a gyűjtő hitellességét, beágyazottságát, pozícióját, a szintérrel való kapcsolátát, vagy az abban betöltött pozícióját. A rögzített zene tárolása, hasonlóan a hozzá ezer szálon kapcsolódó zenehallgatáshoz, amellet, hogy a legmélyebben személyes élmény, egyben a kulturális jelentések által formált közösségi cselekvés, az identitás megalkotásának és kommunikációjának tere is (Larsen-Lawson-Todd 2010, O'Hara-Brown 2006).

A gyűjtés és a fogyasztás közösségi aktusai egyaránt összefonódnak az éppen aktuális technológiai ökoszisztémával, amely a zene tárolásának, lejátszásának és megosztásának lehetőségeit biztosítja (Bødker 2004). Ez a gyűjtemény csak egy olyan világban jöhetett létre, ahol a zeneműveket rögzíteni lehet bizonyos formájú és méretű, tárolható tárgyakra, amelyeknek helye van a gazdasági értékláncban és a tárgykultúrában egyaránt. A zenei identitás valamilyen kommunikációjának a szándéka azonban már a rögzített zene előtti korokban is jelen volt, és jelen van ma is – így a lemezgyűjtést magát sem a technológia motiválja, legfeljebb lehetővé teszi az identitás egy bizonyos fajta kifejezését. De mi történik a rögzített zene identitáskommunikációban betöltött szerepével akkor, amikor a zene elválik a kézbe fogható hordozóktól, és látszólag anyagtalanná válik? Vagy akkor, amikor egy átlagos telefonon keresztül hozzá lehet férni sok millió tételből álló rögzített zenei állományokhoz? És hogyan alakul a tárolás és a zenehallgatás kapcsolata? Azaz: hogyan valósulhat meg a zenei identitás kommunikációjának folyamatossága a zene tárolásának bemutatásán keresztül, a változó technológiai ökoszisztémában?

A rögzített zenei ökoszisztéma két nagy korszaka

Hogyan változott és változik a zene technológiai ökoszisztémája? Ha a legnagyobb történelmi léptékekből indulunk ki, akkor a zene történetének legjelentősebb technológiai választója a hangrögzítés elterjedése volt a 19. század utolsó harmadában. A technológia természetesen már azelőtt is elválaszthatatlan volt a zene mindennapjaitól, a hangszerek, az akusztika, vagy éppen a zeneművek lejegyzése által. A rögzített zene ökoszisztémájának legfontosabb, a kezdetektől egészen máig jelenlévő jellemzője az, hogy a már lejátszott műveket elválaszthatóvá teszi a lejátszás idejétől és terétől, lehetővé téve a hangzóanyagok tárolását, másolását, megosztását és lejátszását. A rendszer változásának kulturális vonatkozásai tehát leginkább e négy, egymással szorosan összekapcsolódó funkció, használati mód működési módjainak változásában ragadhatók meg. (További, technológiai, kommunikációs vagy gazdasági alapú korszakolásokhoz lásd: Katz 2004, Morton 1998-2006, Jones 1992, Schoenherr 1999-2005, Vályi 2005.)

Ezért a rögzített zene nagy korszakainak és az ezen belül megfigyelhető periódusoknak a hangsúlyeltolódásait, változásait is érdemes lehet a jeltovábbítási technológiák elkülönítése (analog versus digitális jel), vagy éppen a konkrét hordozók osztályozása (vinyl lemez, szalag, kazetta vagy merevlemez) helyett ezen funkciók mentén leírni. Különösen, hogy a kezdeti, tisztán analog időszakot kivéve nem léteztek és léteznek kizárólagosan egy technológia vagy technológiai rezsim által uralt korszakok a rögzített zene történetében, hanem változó

arányokban, de egyre több és több párhuzamos technológia, formátum és szabvány volt és van használatban. Ebben a kulturális, tehát használat-, élmény- és funkcióközpontú szemléletben a rögzített zene első, a hangrögzítés kezdeteitől a digitális technológiák elterjedéséig tartó – nagyjából száz évet felölelő – korszakot a *fizikai reprodukció korának* lehet tekinteni, melyet a szigorúan technológiai paradigmában a tisztán analóg technológiák használata jellemez, fontosabb formátumai, médiumai pedig a hanglemez, a kazetta, a rádió és a televízió. Az ökoszisztéma a felhasználók számára a következő módokon tette lehetővé a négy fő funkció – a tárolás, másolás, megosztás és lejátszás – igénybevételét.

Korlátok és lehetőségek a fizikai reprodukció korában

A rögzített zenei anyagok tárolása – a köznyelvi értelemben és a felhasználói élmény szempontjából – *fizikai hordozóhoz kötött*. Azaz a zeneműveket hordozó formátumok tárgyak, egy adott helyet foglalnak el a hétköznapi terekben, és a zeneművek szállítása, valamint másolása, megosztása és lejátszása is egyet jelent a hordozó tárgyak mozgásával. A felvételek metaadatainak (Morris 2012) egy része látható magán a hordozón (mint például a lemez barázdái), vagy a hordozót kísérő felületeken (lemezborító, kazettacímke).

A másolás a felvételek változásával jár. Azaz valamilyen központi ágens segítségével lehetséges csak több egyforma példányt előállítani, az egyes példányok egymásról történő másolása nem lehetséges úgy, hogy a másolt példány ne egy, az eredetitől bizonyos mértékben különböző hangfelvételt tartalmazzon. *A rögzített zene egy adott példányának megosztása lassú vagy erősen korlátozott folyamat.* Még ha másolni a felvétel bizonyos változásával lehet is, az új példányok előállítása időigényes folyamat, és a fizikai korlátok miatt a másokhoz való eljuttathatósága is lassú és körülményes. A fi-

zikai reprodukció korának azon médiumai, amelyek bizonyos értelemben véve nagy volumenű megosztást tettek lehetővé – a rádió és később a televízió –, különleges helyet töltöttek be az ökoszisztémában. Hiszen ezek a médiumok szintén fizikai hordozóhoz kötött zenét közvetítettek – és mivel a sugárzás általi megosztás nem jár együtt szükségszerűen másolással, azaz csak voltaképpen nagy nyilvánosság előtti lejátszás történt a közvetítő részéről. A fogadók, hallgatók részéről pedig a rádió- vagy tévéadásból másolás egészen a kevert reprodukciós korig a fentiekhez hasonló korlátokba ütközött.

A rögzített zene egy adott példányának lejátszása a felvétel változásával jár, és a lejátszás körülményeit jelentősen meghatározza a hordozó anyagi minősége; a lejátszás eszköze és tere jellemzően exkluzív. Azaz, egy lemez vagy egy kazetta élettartama véges, és a lejátszások mennyiségével egyenesen arányos mértékben változik a lejátszható tartalom. A zenehallgatás megvalósulhat anélkül, hogy a hallgatónál lenne tárolt fizikai példány – de a rádió és tévé által létrejött nyilvános sugárzási sávokhoz csak a sugárzó által központilag megszabott időben és a korlátozott vételi övezetben lehet hozzáférni. A lejátszás eszköze és tere jellemzően exkluzív: jellemzően zenehallgatásra optimalizált, vagy direkt arra tervezett eszközökön hallgatjuk a zenét, és a zenehallgatás jellemzően önálló tevékenység. A zene hagyományos értelemben vett hangminősége jobban előtérben van, mint a hordozhatósága.

A fizikai reprodukció korában született meg számos olyan kulturális tényező, amely eltérő módokon, de máig meghatározó: többek között a zeneipar klasszikus, lemezeladásokra alapozó üzleti modellje, a szerzői jogi rezsim és a hanghordozók kialakításának összművészeti hagyománya és vizuális reprezentációja.

A digitális technológiák elterjedésétől, tehát nagyjából a múlt század nyolcvanas éveitől máig tartó korszakot már a hagyományos analóg-digitális korszakolás mentén sem lehet egyszerűen digitális korszaknak nevezni. Tisztán digitális kor-

szak gyakorlatilag nem létezett és nem létezik, hiszen folyamatosan jelen vannak egymás mellett az analóg és digitális eszközök és eljárások. Ezt az anyagi és anyagtalan reprodukciós technológiákat egyaránt mozgásba hozó korszakot ezért *kevert reprodukciós kornak* nevezem a következőkben. A rögzített zene e második nagy korszakát hibrid, kevert analóg-digitális kornak lehet tekinteni, egészen addig, amíg mindkét jeltovábbítási technológia jelen van az életünkben. Hasonlóképpen hibrid a hordozók és a formátumok párhuzamos jelenléte: egyszerre van forgalomban és használatban többféle vinyl formátum, CD, számtalan más anyagtalan formátum, rádió, televízió és online stream. A már bevezetett főbb funkciók kibontása mentén viszont láthatóvá válik, hogy a kevert ökoszisztémában hogyan változnak, váltakoznak a tárolás, másolás, megosztás és lejátszás párhuzamos módjai.

Négy platform a kevert reprodukció korában

A kevert reprodukció korában négy – egyes pontokon érintkező vagy átfedő – platformot lehet körülírni aszerint, hogy az egyes funkciók hogyan érvényesültek. Megjelenésük sorrendjében az első a *fizikai analóg platform*, amely a továbbra is használatban lévő fizikai reprodukciós technológiákat foglalja magába. A második a *fizikai digitális platform*, melyben a digitális jelek disztribúciója alapvetően fizikai hordozón valósul meg, és melynek emblematikus tárgya a CD lemez. Következőként csatlakozott be az ezredfordulón az mp3 formátum és az internet elterjedésével kibontakozó, *anyagtalan digitális platform*, melyben a zene elszakad a fizikai hordozók addig bevett megjelenési formáitól. Végül a negyedik platform, a *digitális stream* már a korábbi, analóg broadcasting-modellhez hasonlóan központi tárolást valósít meg és távoli, de már igény szerinti hallgatást tesz lehetővé, ezáltal az anyagtalan digitális platform kiterjesztéseként értelmezhető.

Ebben a kevert ökoszisztémában a rögzített zenei anyagok tárolása már nem feltétlenül kötött fizikai hordozóhoz. Azaz a zeneműveket hordozó formátumok lehetnek tárgyak, de lehetnek nem észlelhető kiterjedésű formátumok is, amelyek maguk nem láthatóak, legfeljebb a metaadatok vizualizálhatóak választható módokon (fájllista, playlist). A zeneművek szállítása, valamint másolása, megosztása és lejátszása már nem feltétlenül kötődik anyagi hordozó mozgatásához. *A másolás nem jár a felvételek észlelhető változásával.* Azaz lehetséges több, gyakorlatilag egyforma példányt előállítani az egyes példányok egymásról történő másolásával. A stream-rendszerben pedig az igény szerint egy forrásból többek által párhuzamosan lehívott példányok is identikusak, de másolás, akár csak a rádiós és televíziós sugárzásnál, nem valósul meg.

A rögzített zene egy adott példányának megosztása gyors és nehezen korlátozható folyamat. Az új példányok előállítása gyors művelet, és mivel fizikai korlátok nem feltétlenül állnak fenn, a felvételek másokhoz való eljuttathatósága nagyon könnyű és nehezen kontrollálható. A még jelenlévő broadcast médiumok, a rádió és televízió digitális platformjai által közvetített tartalmak esetleges rögzítése és másolása is könnyebb, és a potenciális vételi, sugárzási terület is jóval nehezebben behatárolható. A stream-ökoszisztémában pedig a zene megosztása összefonódik a metaadatok megosztásával.

A rögzített zene egy adott példányának lejátszása nem változtatja meg a felvételt, és a lejátszás körülményeit nem feltétlenül határozza meg a hordozó anyagi minősége; a lejátszás eszköze és tere nem feltétlenül exkluzív. Azaz, bár egy konkrét CD élettartama lehet véges, de ugyanez már nehezebben jelenthető ki a lejátszható tartalmáról. Hasonlóképp, egy mp3 fájl vagy egy YouTube videó is lejátszható végtelen mennyiségben változás nélkül, különösen, hogy a megváltozott másolási feltételekkel végtelen számú identikus másolat is készülhet, melyek szintén azonos tételként lejátszhatók. A zenehallgatás megvalósulhat anélkül, hogy a hallgatónál len-

ne tárolt fizikai példány, és a stream elszakad a különböző immateriális digitális fájlformátumok másolási kereteitől. A másolás aktusát átveszi a valós időben történő központi lejátszás, de itt a hallgató dönti el, hogy a mindig rendelkezésre álló tartalmat mikor hívja le. A stream sugárzási sávjaihoz – avagy a szolgáltató végtelen polcaihoz (Anderson 2007) – gyakorlatilag korlátlan vételi övezetben lehet hozzáférni. Az eddigi korszakok gyakorlata szerint értelmezett fogyasztói, hallgatói tárolás gyakorlata nem feltétlenül szükséges a zene hallgatásához és birtoklásához. (A „tárolás” ismét csak technológiai szempontból, átmenetileg megvalósul például egy YouTube videó betöltésénél, de ehhez a felhasználó nem fér hozzá a streamtől elkülöníthetően.) A lejátszás eszköze és tere nem feltétlenül exkluzív: nem feltétlenül zenehallgatásra optimalizált, vagy direkt arra tervezett eszközökön hallgatjuk a zenét, és jellemzően a zenehallgatás más tevékenységek mellett zajlik, a multitasking részeként. A zene hagyományos értelemben vett hangminősége és hordozhatósága (l. Beer 2008) egyaránt fontos társadalmi szempontok. A kevert reprodukció utóbbi három platform által uralt korához kötődik több, a fenti funkciókkal jól modellezhető és keretezhető kulturális tényező: többek között az új szerzői jogi rendszerek, például a creative commons megszületése, a remixkultúra kibontakozása, az albumformátum háttérbe szorulása az egyedi számokkal szemben, és a zeneipar klasszikus üzleti modelljének átalakulása (Lessig 2008, l. EFF 2008).

A rögzített zene tárolása és az identitás kommunikációja

Hogyan játszanak össze a zenei identitás kommunikációjának módjai a kevert reprodukció korának technológiai ökoszisztémája által kínált tárolási lehetőségekkel (Kibby 2009)? Ha az identitás legfontosabb alapelemeiből indulunk ki, felidézve a kis szobában elrendezett lemezgyűjtemény megfigyelésével felfejthető megannyi kulturális kódot és jelentést, akkor világossá válhat, hogy a kulturális tőke felhalmozásának és kommunikálásának (Bourdieu 1998, Thornton 1995) médiumaként működhet a tárolt zene. Azaz: a megfigyelő számára láthatóan bemutatott hanghordozók sokaságának különböző jellemzői kommunikálhatják az adott zenei szintéren – annak tágabb és szűkebb köreiben – betöltött hierarchikus pozíciót, rangot és szerepet, a szintéren bejárható karrierút adott állomását. Mindezt pedig olyan tulajdonságok kifejezésén keresztül, amelyek az adott jelrendszerben mindezeket a szerepeket alakító kulturális tőke halmozásához járulhatnak hozzá. Ilyenek lehetnek a hitelesség, ízlés, eredetiség, befektetett munka, pénz és idő, szakértelem. Véleményvezér vagy követő a gyűjtő? Mindenki által ismert mainstream anyagok, műfaji alapelemek vannak a tulajdonában, vagy obskúrus alműfajokban végzett mélyfúrásokat? Kezdő a szintéren vagy nagy öreg?

A jelentések kommunikációja a technológiai korlátok és lehetőségek rendszerén keresztül valósulhat meg. Azaz az identitás kifejezésére vonatkozó, folyamatosan meglévő készítés, pszichológiai és közösségi igény változóan nyilvánul meg attól függően, hogy a technológiai ökoszisztéma milyen

teret ad az egyes kulturális jelentések kialakítására és kommunikációjára. A fő kérdés tehát az, milyen összefüggéseket lehet kimutatni az egyes jelentéseket generáló kulturális eljárások és technológiai keretek között. Három fő, egymással összefüggő tényezőt érdemes körüljárni, amelyeknek a jelentései folyamatosan változnak a tárolási ökoszisztéma átalakulásával, változó hangsúlyaival.

A metaadatok szerepe

A láthatóság, mennyiség és a rendszerezés kommunikációs gyakorlata, amellyel a tárolt gyűjtemény kommunikál, ritkán maga a zene. Szemben a közösségi zenehallgatással, amikor a zenével kommunikálható a hovatartozás vagy ízlésbeli állásfoglalás és más identitáselemek, a tárolásnál nem a zene adatai – a hangjegyek, hangok –, hanem a zenét tároló hordozók jellemzői, vagy a zenéről szóló és ahhoz kapcsolódó adatok kommunikálnak. Ezeket összefoglalóan a zene metaadataiként fogom nevezni. A hanghordozó tárgy (már ha éppen van ennek tekinthető dolog) jellemzői, a számok hosszúsága, azok elrendezése, műfaja, egyéb technológiai és akár szerzői jogi jellemzői a hangsávoktól kezdve a szerzők, előadók adataiig, és a további olyan jellemzők, amelyeket akár a zene paratextusának is lehetne nevezni, de hasonlóan fontos szerepük van a tárolt zene bemutatásában. A zene metaadatai a különböző technológiai ökoszisztémában különbözőképpen láthatóak és kommunikálnak. De mivel alapvetően a metaadatok kommunikálnak, ezért a zenei identitás kifejeződése a tároláson keresztül voltaképpen a legkülönbözőbb metaadatok bemutatása által valósul meg. Hogyan mehet végbe ez a kommunikáció a láthatóság tulajdonsága, a mennyiség elve és a rendszerezés gyakorlata mentén, és hogyan hathatnak ezek a tényezők egymásra?

Láthatóság

A fizikai reprodukció korában a tárolt zenegyűjtemény tisztán analóg hanghordozóinak láthatósága, anyagi természete elidegeníthetetlen volt a gyűjteménytől – sőt, éppen e tulajdonság tette lehetővé azt, hogy a gyűjtemény kifejezhesse a zenei identitást. A láthatóságnak ez a szempontja, az anyagiság fontos kulturális szempont maradt a kevert reprodukció korában is. A materiális és immateriális zenegyűjtemények összehasonlításakor gyakran előkerülnek az anyagisághoz kapcsolt értékek, jellemzően nosztalgikus elbeszélésekben. A benjamin aura-érv mentén a hangulatot, a feelinget, vagy éppen a kézbe foghatóságot hiányolják azok, akik szerint a fizikai hordozó valamilyen többletet ad a zenét azon birtoklónak. Hasonlóképpen, egyes színtereken etikai, pontosabban munkaetikai konfliktusokat szülhet az anyagi és anyagtalan gyűjtemények párhuzamos létezése (Vályi 2010). Az ilyen vitákban – ahogy például egyes lemeztúró színtereken – a fizikai formátumok összegyűjtésének nehéz és fáradtságos munkája kerül ellentétbe a digitális, immateriális formátumok összegyűjtésének, tárolásának és hordozásának könnyebbségével, és ezáltal a digitális formátumok használata például DJ-zésnél a munka megspórolásaként jelenhet meg.

A láthatóság és a materialitás másik fontos szempontja, hogy ki látja, mikor és hogyan a tárolt zenét. A fizikai reprodukciós kor gyűjteményei – és a kevert korban a fizikai analóg és fizikai digitális hordozókat felvonultató gyűjtemények – anyagiságuk, tárgyiságuk okán korlátozottan mozgathatóak, tehát jellemzően egy bizonyos helyhez kötöttek. Egy intim térhez, ami jellemzően a tulajdonos lakásában kialakított tér, és amelyhez a hozzáférés korlátozott. További fontos szempont, hogy a hordozók jellegétől függően a gyűjtés és bemutatás tere változóan kötődik a lejátszás és hallgatás teréhez. Egy hanglemezgyűjteménynek helyet adó szoba középpontjában jellemzően egy lemezejátszó, valamint a hozzá

kapcsolt erősítő és hangfalak állnak, s a lemezeket csak ott lehet meghallgatni. De egy kazettagyűjtemény esetében – még ha szintén áll egy lejátszásukra alkalmas eszköz a szobában – a hordozó elvihető, berakható egy walkmanbe, autóba, így a tárolás, bemutatás és a hallgatás tere nem szükségszerűen kapcsolódik össze.

Az immateriális formátumok tárolásánál már gyakorlatilag megszűnik a kapocs nem pusztán a zenehallgatás és tárolás tere között, de a gyűjtés és az annak dedikált tér között is. Ez a különbség hasonló változásokat eredményez a hordozó kulturális jelentéseinek megalkotásában is. Amíg az analóg vagy a fizikai digitális hordozókból álló gyűjteménynek egy rendkívül fontos megítélési szempontja, hogy milyen, dedikált hordozón van a zene (kazetta, vinyl vagy éppen CD), addig az immateriális digitális zene voltaképpen fizikai hordozója már irreleváns metaadat. Azaz nem szempont, hogy egy laptopon, HDD (vagy SSD) drive-on, a felhőben, iPodon vagy éppen PC-n van-e a gyűjtemény. Ez egyrészt annak is köszönhető, hogy nagyon kevés, kizárólag immateriális zenetárolásra szánt eszköz került forgalomba, így az anyagtalan digitális zene jellemzően más fájlformátumok között találta meg a helyét. Másrészt pedig maguknak a zenefájloknek a metaadatai (például: flac vagy mp3-e a formátum) kerültek előtérbe.

Mennyiség

Hasonlóan a materialitás és a hordozhatóság, valamint azoknak a kitüntetett terekkel kialakított kapcsolatahoz, a gyűjtemény mennyiségi szempontjainak, azaz méretének kulturális és társas vonatkozásai is szorosan összefonódnak a formátum anyagságával. A „mennyi lemezed van?” kérdésre adott válaszok bizonyos körülmények között már eleve eldöntik, hogy a felvételeket birtokló egyszerűen csak zenehallgató, akinek

vannak egyébként felvételei, vagy gyűjtő – és ha ez utóbbi, akkor mennyire elkötelezett. A zenehallgató és a gyűjtő közötti kategóriái közötti különbség részben pusztán mennyiségi kérdés.

Abban a technológiai rendszerben, ahol nagyon könnyű gyűjteni, ott több zene kell ahhoz, hogy gyűjtőnek minősülhessen egy tároló. A gyűjtés nehézségi fokát egyszerre meghatározza a hordozó természete és annak gazdasági beágyazottsága. A fizikai reprodukció korában már pár száz lemez komoly gyűjteménynek számíthatott, és ez a fizikai digitális platform elterjedéséig így is maradt, mivel a hordozók ára stabilan magas volt. Egy pár száz darabból álló vinyl vagy cd gyűjtemény egyfelől már jelentős helyet foglal el, másfelől több százezer forintos (több ezer dolláros) befektetés szükséges hozzá.

A kevert reprodukció korának anyagtalan zenegyűjteményeire már más mércék érvényesek. Azáltal, hogy az anyagtalan formátumokat jóval könnyebben és tömegesen lehet másolni és tárolni, és azáltal, hogy az ezredforduló óta az anyagtalanság elválaszthatatlanul összefonódott az ingyenesség érzékelésével, az anyagtalan zene gyűjtésében mind mennyiségben, mind ráfordításban többet kell teljesítenie annak, aki gyűjtőként kívánja magát reprezentálni. Az elkötelezettségre és hierarchiában betöltött pozícióra utaló kérdések régóta ugyanazok. Mennyi pénzt, energiát, időt szántál rá? Hogyan lettek a tieid, kaptad az előadóktól, vásároltad vagy túrtad őket nagy munkával? Az anyagi és az anyagtalan zene tárolásán keresztül identitáskommunikáció kulturális keretei tehát átívelnek a különböző korszakokon és platformokon, pusztán a kérdésekre adott válaszok megítélései különböznek. Az éppen újak nevezett médiumok népszerűségének növekedése pedig igen gyakran újra divatba hozza a korábbi technológiákat: a pre-digitális nosztalgia motivációján túl éppen azért lehet vonzó a visszatérés például a fizikai analóg formátumok gyűjtéséhez az anyagtalan di-

gitális zenehallgatás elterjedésével párhuzamosan, mert azzal látványosabban demonstrálható a gyűjtésre fordított pénz és energia, így növelhető a kulturális tőke.

Rendszerezés

A tárolás mennyiségi szempontjai mellett hasonlóan fontos, hogy a tárolt zene metaadatai milyen rendszerben, hogyan jeleníthetők meg. Azaz: hogyan osztályozza a tároló az összegyűjtött műveket, és mindez milyen kulturális, közösségi jelentéseket kommunikál, pusztán felhalmozóként (Ebare 2008) vagy érzékeny műértőként jeleníti-e meg magát. Ahogy a mennyiség kritériumára is, úgy a rendszerezés gyakorlatára is érvényes, hogy a korábbi technológiai ökoszisztémákból örökölt osztályozási alapelvek értelmeződnek újra az újabb korlátok és lehetőségek között (Bolter-Grusin 1999).

Ilyen például a rendezőelv megvalósításának nehézsége. A fizikai hordozók esetében például az egyszerű betűrendes sorrend kialakítása egy bizonyos mértékű energiárfordítást igényel – tehát az egyik legalapvetőbb rendszerezési elv követésével is lehetséges kommunikálni (a gyűjtemény méretének összefüggéseiben is értelmezhető) elkötelezettséget. Ugyanez a szempont egy anyagtalan fájlokból álló gyűjtemény esetében irrelevánssá válik, hiszen a betűrend, vagy bármilyen más algoritmikus kritérium szerinti sorrend rendezést automatikusan lehet megvalósítani. Az immateriális gyűjteményekben a sorrend fontosságának a helyét más rendezési szempontok vehetik át. Olyanok, amelyek a gyűjtő tudását, szakértelmét és egyéb állásfoglalásait kommunikálják. Ilyen szempont lehet például a műfaji osztályozás, amely a gyakorlatban egyszerűen úgy valósulhat meg, hogy a gyűjtő műfajok szerint csoportosított mappákba rendezi el a további előadók albumait vagy egyedi albumokat tartalmazó mappákat, almappákat.

A rendszerezés kommunikációja nem csak a gyűjtemény

méretével, de a láthatóságával is összefügg. Ki látja a rendezésbe fektetett energiákat, és hogyan ítéli meg? A fizikai hordozók természetéből következő, kijelölt térhez való kötődése maga után vonja, hogy a tárolt anyagok rendszerezési szempontjai csak egy szűkebb, válogatott kör számára láthatóak, legyenek akár annak a szintérnek a tagjai, amely a tulajdonos számára releváns, vagy éppen a család és barátok köre.

Az anyagtalan formátumok – például egy laptopon tárolt mp3 gyűjtemény – esetén a rendszerezés akkor nyer kommunikációs jelentőséget, ha az nem csak egyetlen képernyőn látszik. A rendszerezett fájlok megosztási stratégiái és lehetőségei folyamatosan változnak a technológiai korlátok és lehetőségek alakulásával. A Napster megszületését és megszüntetését követő, de még a bittorrent előtti korszakban, tehát a nagyjából az ezredfordulótól a kétezres évek közepéig uralkodó peer to peer megosztási rendszerben a felhasználók amellet, hogy letölthették egymás gépéről a közvetítő szerver és program segítségével a fájlokat, lehetőségük volt (és van továbbra is a még működő szolgáltatásokon, mint például a Soulseek) végigböngészni a kiválasztott felhasználó megosztott könyvtárrendszerét. A legkülönbözőbb stratégiákat lehetett követni a megosztásban: csak bizonyos felhasználók számára hozzáférést adni, kölcsönösségi vagy más alapon, vagy csak a könyvtárrendszer egy bizonyos részét megosztani.

A peer to peer hálózatokban, rendszerezésen keresztül megvalósuló identitáskommunikáció egyik legizgalmasabb eleme az anonimitás kapcsolata a megosztással és a kulturális tőkeépítéssel. Amely kapcsolat ellentmondásosnak tűnhet – miért küzdene valaki elismerésért úgy, hogy közben nem fedi fel kilétét? –, de ahogy az a peer to peer gazdaságok és közösségek működésének több vizsgálatából is kiderül, a kulturális normák, hierarchiák kialakítása és fenntartása, valamint a résztvevők egyéni törekvései a hierarchiában betöltött pozíció biztosítására ilyen körülmények között is működhetnek (Bodó 2013, Ebare 2008). Erre adhatnak példát még az egy

időben elterjedt mp3 zeneblogok, melyek a pusztán anonim megosztás és rámutatás gesztusával archiválták, osztályozták és osztották meg egyben a zenei anyagokat (Borschke 2012, Fodor 2012).

Tárolás és lejátszás: stream

Mindezek a fizikai és anyagtalan zenei formátumokon átívelő gyakorlatok a digitális stream platformján válnak a legnehezebben követhetővé (van Ooijen 2010). Egyfelől azért, mert több, a többi platformon bevett művelet, mint például a másolás és tárolás, itt nem szerepel a felhasználói élmény szintjén megvalósítható lehetőségek között. Másfelől azért, mert a stream platformján a tárolt zene reprezentációját a hallgatott zene reprezentációja váltja fel. Harmadrészt pedig azért, mert a jelenlegi kevert ökoszisztémában, a stream-központú zenehallgatás térnyerésével a más platformokon és hordozókkal megvalósított párhuzamos gyűjtés és tárolás (Giles-Pietrzykowski-Clark 2007) elválik a hallgatás platformjától. A stream-alapú lejátszás tehát egyszerre átveszi a gyűjtés helyét, s egyben elkülöníti a tárolás platformjait a lejátszástól. Az archiválóból kurátor lesz, de az archiváló más platformokon tárolja a műveket.

A felhő

A felhő alapú ökoszisztémában a mennyiség szerepe a saját tárhely hiánya okán gyakorlatilag értelmezhetetlenné válik, és a valós idejű szelekció lép elő a gyűjtés kulturális helyettesítőjévé. De a stream, mint lejátszó platform elválása a gyűjtésnek továbbra is teret adó platformoktól azzal is jár, hogy a fizikai formátumok szerepe más terepeken felértékelődik, ahol nagyobb elköteleződést lehet kommunikálni a nagyobb

energiabefektetéssel járó formátumok gyűjtésével. Így alakulnak ki az olyan kettős terjesztési modellek, amelyben egy-egy zenekar munkái egyszerre anyagtalan digitális és analóg hordozókon férhetők hozzá. Az egyik formátum a hallgatást, a fogyasztást teszi lehetővé, a másik pedig a kollekcióhoz való hozzáadást – mindkettő által eltérő módokon lehetővé téve az identitás kommunikációját.

A felhő, a távoli szerver, amelyről a felhasználók igény szerint játszhatnak le zenét, többféle módon jelenhet meg a felhasználói élményben. Egyes szolgáltatások ingyenesen, nyitott platformon, a weben teszik lehetővé a zenék lejátszását, mint például ma a YouTube, vagy mint az egy évtizeddel korábban vezető online zenei platform, a MySpace. Mások előfizetéshez és regisztrációhoz kötik a zenei tartalmak lehívását, és egy külön alkalmazáson keresztül teszik lehetővé a lejátszást, mint a jelenleg vezető Spotify és Deezer modelljeiben. A két rendszer között további jelentős különbség, hogy a zenehallgatók, felhasználók milyen módokon tudnak részt venni a saját maguk által fontosnak ítélt zenék bemutatásában. Amíg a nyitott online platformokon a felhasználók maguk is hozzáférhetővé tehetnek zenei tartalmakat a központi szerverre való feltöltéssel (amit, akár szerzői jogi okokból, persze eltávolíthat a szolgáltató), addig az előfizetési-alkalmazásközpontú rendszerben erre nincsen mód. Ezekben a streaming-szolgáltatásokban az újabb zenei tartalmak feltöltése egyfelől a szerződött kiadók hálóján keresztül valósulhat meg, vagy az aggregátoroknak vagy online disztribútoroknak nevezett közvetítő ügynökségek segítségével (Collins-Young 2014), tehát nem közvetlenül a felhasználó által.

Mindez azáltal nyer jelentőséget, hogy a rendszerek eltérő lehetőségeket és korlátokat biztosítanak a zenei identitás kommunikációjára. A YouTube-on például egy saját csatorna létrehozásával a gyűjtéshez nagyon hasonló aktussal mutatható be egy zenei szelekció, azzal a csavarral, hogy a gyűjtő valójában nem nála lévő zenei tartalmakat tár a közönség elé

– hanem a zenék metaadatait. (Analog fizikai példával élve: mintha valaki csak üres tokokat tartana a polcán, és maguk a lemezek például egy könyvtárban lennének.) A YouTube ezzel egy olyan, horizontális megosztási lehetőséget kínál, amelyben a felhasználó kurátorként mutathat be egy szerkesztett listát, amelynek tartalmához akár maga is hozzátehet. A metaadatokkal operáló kurátori szerep még egy lépéssel eltávolodik a tulajdonképpeni zenei tartalmaktól a közösségi média platformjain, például tumblr-en közzétett zenei válogatások esetében, amelyek a néhai zeneblogokhoz hasonlóan a különböző forrásokból különböző helyekre feltöltött zenék metaadatait rendezik újabb és újabb listákba.

Ezzel szemben például a Spotify-on magának a hallgatott zenének, a playlisteknek a megosztására van lehetőség. A playlistek esetében a metaadat nem csupán egy valahol elérhetőséget, hanem valamikori meghallgatást jelent. Ezzel a zenehallgatás veszi át a tárolás helyét, valós idejűvé és interaktívvá téve a zenei ízlés bemutatása általi kommunikációt.

Az okostelefon

Bár az immateriális, digitális zenei ökoszisztémának továbbra is fontos formátuma az mp3, az eszközpiacról gyakorlatilag mégis eltűntek az mp3-lejátszók (Tófalvy 2012). A különös helyzet részben annak adja szemléletes illusztrációját, hogy a technológiai ökoszisztéma átalakulásában milyen fontos szerepet játszhatnak a kulturális mintázatok. Például az, hogy a technológiai funkció nem határozza meg pontosan a használatot, azaz a technológia aluldeterminálja a kulturális értelmezéseit. A technológiatörténet számos példája azt mutatja, hogy a gyakorlati funkciót nem csak a technológiai specifikációk, hanem a felhasználói értelmezések is meghatározzák (Pinch-Bijker 2005). Ennek a viszonynak az egyik legegyszerűbb megjelenési formája az, amikor valami elvileg

tökéletesen alkalmas egy funkció betöltésére, de a gyakorlatban mégsem valósul meg, vagy éppen marginálissá válik az alkalmazása. Bár egy pendrive is tökéletesen megfelelő lenne egy vagy több digitális lemez fizikai hordozójának, néhány kezdeti, inkább szellemességnek szánt pendrive-os lemez megjelenést kivéve nem vált bevett hordozóvá a zeneiparban. Hasonlóképp, a DVD is alkalmas lenne akár gyűjteményes kiadványok, akár tömörítetlen, nagy helyet foglaló zenei tartalmak tárolására, mégis jellemzően csak audiovizuális tartalmak hordozójaként szerepel a kereskedelemben. Mivel a kétezres évek első évtizedének végére a zenelejátszási funkciót alapfelszereltségként tudó okostelefon vált a legelterjedtebb digitális eszközzé, ezért a mindennapi felhasználói kultúrában a hordozhatóság és folyamatos hozzáférhetőség igénye a két eszköz közül a mobiltelefont tette kézhez állóbbá, így válhatott az okostelefon az alapértelmezett zenelejátszóvá.

Másfelől, a technológiai ökoszisztéma egésze is befolyásolja egy-egy technológia sikerét vagy bukását. Az okostelefon mint eszköz dominanciája nem elválasztható a felhő-alapú tárolásra támaszkodó streaming technológiák, szokások és üzleti modellek együttélése nélkül. Az mp3 formátum térnyerése értelmezhetetlen lett volna a szélessávú internet párhuzamos elterjedése nélkül: a hangminőség igényével szemben a könnyebb tárolhatóságot előtérbe helyező, tömörített formátumra a terjesztésére alkalmas hálózat hiányában aligha lett volna szükség. Az mp3-szélessáv ökoszisztémához kapcsolt, rivális kulturális értékek és érdekek szintén nagymértékben befolyásolták a formátum karrierjét (Sterne 2012). A rögzített zene digitalizációjának története során a hordozó- és lejátszóeszközök, az azokat előállító vállalatok innovációs- és szabványharcokhoz kapcsolódó lobbitevékenysége, a szerzői jogi rezsimek és egyéb szabályozási rendszerek, valamint az előadói és a felhasználói szokások, preferenciák interakciója egyaránt jelentős szereppel bírtak a formátum használatának alakításában.

Az, hogy ma leginkább okostelefonon hallgatjuk a zenét, több kulturális vonatkozással is rendelkezik. Maga az eszköz sem dedikált zenelejátszó, így a zenelejátszás is csak egy opció a számos más lehetőség közül egy adott pillanatban. Ennek következményeképpen sokszor a zenehallgatás csak egy tevékenység a több, párhuzamos feladat, időtöltés között, amit bármi bármikor megszakíthat. És nem utolsósorban, mindez a multitasking keretben folytatott zenehallgatás már eleve a folyamatos úton levés, mobilitás állapotában valósul meg, távol az otthon sokáig alapértelmezett terétől.

Összegzés: zene, kulturális tőke, identitás és technológia

A zenei identitás közösségi formálásának és megalkotásának egyik nagyon fontos terepe a társalgás; a vita, az eszmecsere, a beszéd, vagy még tágabban: a nyelv. A folyamatos párbeszéd fontos szerepet tölt be a zenei ízlés mentén szerveződő közösségek – akár a brooklyni house színtér vagy éppen a globális goth szcéná – belső hierarchiáinak és általában, a zenehallgató és a társas közeg viszonyának kialakulásában. Ezek azok a párbeszéddek, amelyek arról szólnak, hogy ki ismeri a legújabb zenéket, kinek van kifinomult ízlése és kinek nincs, ki az, aki már népszerűvé válása előtt ismert egy producert vagy egy zenekart, egyszóval ki az, aki menő vagy nem menő. Ezért amikor a zenei ízlés és annak bemutatása, megítélése a kérdés, akkor nem csak zenéről és személyes élményekről van szó, hanem olyan közösségi értékekről is, mint a hitelesség, jó és rossz ízlés, szakértelem, elkötelezettség, munka, etika, valamint anyagi, szellemi és időbeli ráfordítás. Olyan dolgokról, amelyek valamilyen módon hozzájárulnak a közösségen belüli kulturális tőkénk gyarapításához – vagy éppen megfigyatozásához.

De van egy másik, akár szavak nélküli világa is a populáris zenei identitás bemutatásának és társas létrehozásának a rögzített zene világában: a zene tárolása és fogyasztása. Ez a világ elválaszthatatlan a technológiától. Amikor rögzített zenét vásárolunk, töltünk le, hallgatunk, tárolunk, oszthatunk meg, ezt mindenképpen az aktuális zenei technológiai ökoszisztémában tesszük. Tetteink egy része pedig a beszédhez hasonlóan interakcióba kerül a hitelesség, elkötelezettség és

más közösségi értékek rendszerével. Van-e lemezgyűjteményed? Milyen formátumokat gyűjtesz? Kazettát, vinylt vagy mp3-at? Mekkora a gyűjteményed? Honnan van, miből áll és hogyan rendszerezed?

Ahogy alakulnak a technológiai ökoszisztémák és közösségi értékek, úgy változnak a módjai annak, ahogy a bizonyos zenetárolási, -hallgatási vagy -megosztási szokások közreműködnek a zenei identitás reprezentációjának, így a kulturális tőkének az építésében. Maga a folyamat viszont átível a technológiák változásain. Főként annak igyekeztem utánajárni, hogy az újabbnak tartott technológiai ökoszisztémában hogyan élnek tovább a zenei identitás bemutatásának régi mintázatai. Hogyan válik az újnak észlelt technológia a kulturális értékek és jelentések már megszokott kommunikációjának, megvitatásának és reprezentációjának terepévé (Gitelman 2006) a zene hallgatásában, tárolásában és megosztásában? Hogyan élnek ebben a folyamatban együtt a régi és az új technológiák, és milyen konfliktusokhoz vezethetnek a régi és új technológiákhoz társított értékek összeütközései?

A kérdésekre adható válaszok keresésében abból a feltételezésből indultam ki, hogy – szemben a technológiai determinizmus szemléletével – a kultúra meghatározó a technológiai ökoszisztémák mindennapi életében (l. Sterne 2012). Így abban is, hogy a zene tárolásán keresztül miként fejezzük ki az identitásunkat. Elsőként a rögzített zene fontosabb korszakait igyekeztem egy olyan osztályozási szempont szerint áttekinteni, amelyben az elsődleges szempont kulturális, felhasználóközpontú. Az, hogy mit is lehet csinálni a tárolt zenével, és az hogyan jelenik meg a mindennapokban. Ezt követően azt próbáltam bemutatni, hogy a technológiai korlátok és lehetőségek hogyan ajánlanak más és más ösvényeket a kulturális tőkehalmozáshoz – hasonlóan ahhoz a folyamathoz, melyben például az underground fogalma értelmeződik újra az újabb médiakörnyezetekben. Végül azt szerettem volna hangsúlyozni, hogy a váltások az egyes formátumokhoz kötődő gyakorla-

tokban korántsem olyan élesek, mint azt gyakran észleljük. A korábbi technológiai ökoszisztémákból örökölt osztályozási alapelvek örökségei jellemzően sokáig továbbélnek az újabb korlátok és lehetőségek között. Összefoglalóan: a zenei identitás kifejezésének és a kulturális tőke felhalmozásának a módjai folyamatosan jelen vannak a zenei színtereken, az újként észlelt technológiai ökoszisztémák nem feltétlenül számolják fel ezeket a motivációkat, inkább más és más korlátokat és lehetőségeket ajánlanak fel a kommunikációjukra.

4. FEJEZET

UNDERGROUND A KÖZÖSSÉGI MÉDIA KORÁBAN

**KULTURÁLIS TŐKE ÉS
A KORLÁTLANUL HOZZÁFÉRHETŐ ZENE**

Az underground fogalmát és gyakorlatát nem csupán a hozzáférés, hanem tartalmi jegyek és közösségi mintázatok is meghatározzák, és az underground (szub)kulturális tőkét egyre inkább a hozzáférés módja és ideje határozza meg a zenehallgatás és -megosztás hálózataiban. Az újabb technológiák ugyan új szabályokat hozhatnak a kulturális gazdaságok és tudásközösségek életébe, de nem feltétlenül szüntetik meg magukat a közösségeket és a közösségi igényeket, amelyek így újratermelhetik a megelőző médiatechnológiák korában létrejött társas hierarchiákat.

1988-ban egy brit hegymászó, Joe Simpson írt egy könyvet a perui Andokban megélt kalandjairól, majd a könyvet pár hónap alatt szinte teljesen elfelejtették a kritikusok és az olvasók egyaránt. Egy évtizeddel később egy Jon Krakauer nevű hegymászó is írt egy könyvet, ami bestseller lett, és sikerével párhuzamosan különös dolog történt: Simpson elfelejtett művét is elkezdték hirtelen vásárolni, és rövidesen még nagyobb példányszámban adták el, mint Krakauerét. Mi történhetett? Chris Anderson válasza a *Hosszú farok* (2007) című könyvének első fejezetében elmesélt rejtvenyre mindössze két szó: online szóbeszéd.

Krakauer könyvének megjelenésekor ugyanis már működött az Amazon, a világ legnagyobb online könyváruháza, ahol már nemcsak megvásárolni lehetett a könyveket, hanem rövid kritikákat, ajánlásokat is írhattak róluk a vásárlók. Ezekben az ajánlókban egyre többen hívták fel a figyelmet a Simpson és Krakauer könyve közötti párhuzamokra, aminek következtében egyre többen vásárolták meg a másik könyvet, az Amazon algoritmusá ennek köszönhetően pedig hamarosan párban ajánlotta a két könyvet az újabb vásárlóknak. Simpson könyvéből az események felpörgése előtt gyakorlatilag csak pár példány állt rendelkezésre, a megugrott érdeklődésnek köszönhetően viszont később újabb kiadásokat nyomtak ki. A kulcsmozzanat mindössze annyi volt, hogy Simpson könyve, bármilyen obskúrus és elfeledett volt, de ott volt azon a bizonyos végtelen virtuális polcon, amit az online áruház biztosított, és ahol nagyon sok hasonló terméknek megvan

arra az esélye, hogy hirtelen kibukkanva az ismeretlenség homályából, sikertermékké váljon. A végtelen polc és a végtelen választék, a hosszú farok – azaz a hosszan vékonyodó és elnyúló függvénnyel ábrázolt, a kevés nagy példányban, és a sok-sok kis példányban fogyasztott tartalmak sora – részben ezáltal írta át az üzlet szabályait, érvelt Anderson.

Sokak szerint ez a korlátlan virtuális hozzáférés nemcsak új lehetőségeket teremt, de a lehetőségek által fel is számol több olyan kulturális jelenséget, amelyek még a virtuális polc előtti korban alakultak ki, mint amilyen például az underground fogalma. Ahogy egyre többen állítják, a majdnem valós idejű megosztás és a korlátlan hozzáférés lehetősége végleg elmosza a határokat az ismeretlen és a népszerű, a rejtett és a nyilvános között, ezért értelmetlen a mainstream és az underground különbségéről beszélni, mert az underground már nem létezhet (l. Reynolds 2009, Graham 2010).

A következőkben amellet szeretnék érvelni, hogy az online közösségi média utóbbi években tapasztalható trendjei nem megszűntették, hanem részben átformálták az underground fogalmát, amely továbbra is jelen van a legkülönbözőbb zenei színterek elbeszéléseiben. Ennek az állításnak a következményei reményeim szerint nem csak az underground mint kifejezés használata, hanem a közösségi média által dominált zenehallgatás és -megosztás korában működő zenei közösségek kulturális piacainak megértése szempontjából lehetnek érdekesek. Az utóbbi évek tendenciái értelmezésében azt mutatják, hogy a kulturális gazdaságok és tudásközösségek szabályai változnak ugyan, de az egyes színterekhez kapcsolódó hitelesség és tudás által kialakított kulturális tőke és egyéb közösségi konstrukciók iránti igény továbbra is jelen van a zenei közösségekben, amelyek az újabb kommunikációs közegekben is újratermelhetik az ezekhez kötődő fogalmakat, így az undergroundot is.

Mi az underground?

Az underground zene mint fogalom és koncepció eredete abban hasonlít a zenei közösségek másik kulcsszavához, a színtéréhez, hogy nem az akadémiai, hanem a politikai és szubkulturális világban jelent meg először; abban viszont már különbözik tőle, hogy míg a színtér eredetileg zenei újságírók által bevezetett fogalma az elmúlt évtizedekben viszonylag nagy kultúrakutatói visszhangra talált, és egyre több tudományos cikk próbálta használni és továbbgondolni (például Straw 1990, a trendről l. Tófalvy 2011), addig az underground sokkal inkább egyfajta készterméknek, vizsgálati terepnek bizonyult a társadalomtudomány számára. A legtöbb, undergroundnak nevezett közösségekkel foglalkozó tudományos munka nem kívánta konceptualizálni vagy felhasználni a fogalmat, hanem inkább az undergroundnak tartott lét, a kulturális termékek és azok disztribúciójának természetéről szóló etnográfiai narratívák alapján próbálta, próbálja rekonstruálni azt (Thornton 1995, Fikentscher 2000, Chatterton-Hollands 2003, Matsue 2008, Panuzzo 2010, Vitos 2012).

Többek között e beszámolók, megfigyelések közös pontjaira építve az underground egy tömör meghatározás-kísérlete így hangozhat: *szűk réteggközönséget bevonó és erre reflektáló zenei kultúra, mely különböző mértékű átfedésben lehet egy adott szubkultúrával, színtérrel, műfajjal*. A szűkebb réteggközönség jelentősége abban áll, hogy megkülönbözteti az undergroundot az egyszerűen kevésbé népszerű zenétől, mivel az underground műfajok vagy előadók, bár jellemzően kisebb közönséget vonzanak, mint a népszerű műfajok, de

nem feltétlenül kevesebbet, mint egy pusztán relatíve sikertelen popzenei előadó. Egy partikuláris zenei ízlés mentén szerveződő niche-, azaz rétegtársadalom ennél jóval kevésbé esetleges formáció, főleg ha jelen van a fórumain, on- és offline diskuszióiban az erre a szerepre való folyamatos, a köhéziót erősítő reflektálás: az öndefiníciók sokasága, az adott közeggel szembeni opposíció hangsúlyozása, és így tovább. Egy underground műfaj alkothat önmagában egy teljes műfajt vagy szintért, mint például a hosszan kitartott zajokkal és a végtelenségig lassított gitáreffektekkel dolgozó drone. Vagy éppen a kísérleti zene és a noise, melyeknek nincsen mainstreamnek nevezhető irányzatuk. De a legtöbb esetben egy-egy műfaj átível a népszerűség, rétegtérképlődés és publikus reprezentáció legkülönbözőbb szintjein térben és időben: ahogy például a thrash metalnak, a house-nak, a drum&bassnak vagy technónak (Vitos 2012) is megvoltak, megvannak a maguk egyértelműen mainstream, populáris előadói és a nagyon kevesek által ismert, underground irányzatai is, melyek nemritkán egyik regiszterből a másikba vándorolnak az aktuális kontextustól függően.

Az undergroundnak ehhez a mai definíciós lehetőségéhez természetesen hosszú út vezetett; és tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a fogalom sok olyan jelentésréteget gördített magával az évtizedek során, melyek jellemzően ma már nem referálnak a fennálló körülményekre, hanem inkább egyes korábbi értelmezések metaforáiként élnek tovább. Az egyik ilyen réteg éppen maga az elnevezés, melynek eredete a múlt század hatvanas éveire tehető: ekkor a címke egyet jelentett az aktuális politikai elnyomással – legyen az akár Keleten vagy Nyugaton – szembeszegülő, alternatív elképzeléseket valló és hangoztató (nem feltétlenül művészeti) csoportok létmódjával és közönségével, az ellenkultúrával, az establishment elleni lázadással.

Az underground kifejezés módoszataiként sokszor előke-
rülnek más fogalmak, mint például az „alternatív” az „in-

die” vagy éppen az ellenkultúra, a másság, a függetlenség vagy az aktív szembeszegülés hangsúlyozásával jelezve a kívül- és szembenállást a többségi kultúrával illetve esztétikai/ politikai mainstreammel szemben. Ezek azonban azért nem tekinthetők az underground szinonimáinak, mert erősen kontextusfüggők: bizonyos esetekben nem pusztán „más”, vagy „független” hanem egy konkrét zenei stílust jelölnek, ami nem áll fenn az underground esetében. Az ellenkultúra fogalma pedig inkább politikailag terhelt és ma leginkább a '68-as mozgalmakhoz kötődő attitűdre, esztétikai-politikai irányzatokra, azok újraértelmezéseire referál. További izgalmas párhuzam lehet az underground és a mainstream szembenállására a tömegkultúra és magaskultúra viszonya, mely leginkább jellemző tartalmi és intézményi különbözősége és elkülönülése (elkülönítése) miatt kerül elő ritkán az undergroundról szóló elbeszélésekben. Ugyanakkor, mint azt többen megfigyelték már, az úgynevezett magaskultúra „elitista” képviselői sokszor az „autentikus” underground narratívákhoz nagyon hasonló elbeszélésekkel igyekeznek legitimálni saját kulturális közegüket. (Bővebben az indie, az alternatív és az underground viszonyáról lásd Matsue [2008], Barna [2012] és Szemere [2011], Havasréti [2006], az ellenkultúráról lásd Klaniczay [2003], a tömeg- és magaskultúra és underground viszonyáról pedig Bátorfy [2011]).

Az első underground: a politikai és nemhivatalos

A fogalom elnevezésének kialakulása, ma metaforikus, hajdan akár szó szerinti jelentésének, üzenetének összefüggése egyértelmű: az uralkodó felszíni hatalom által föld alá száműzött kultúra képviselői a nem felügyelhető, nem látható világban folytatták részben az elnyomás gesztusa által meghatározott és definiált (Szemere 2001, Szőnyi 1996/2006, Klaniczay 2003) tevékenységeiket, így a zenélést is: „nemhivatalos művészet. Olyan művészeti »mozgalom«, amely nem támogatja és nem támadja az establishmentet, hanem kívül áll rajta. Ha támadná, létét ismerné el vele” – ahogy Hap Béla (1973) fogalmazott. Ennek a kezdeti, ha úgy tetszik eredeti underground-fogalomnak a kulcsfogalmai az illegalitás, a harc, a hatalommal való szembenállás, a hivatalos politikai és művészeti élittel való opposíció, az alternatív társadalmi eszményekhez való ragaszkodás és azok különböző médiumok általi kifejezése; a perifériakusság, az alternatív kánon kialakítása, az esetlegesség és rejtőzködés, a csak beavatottakon keresztül hozzáférés. A határok – köszönhetően az éberen őrködő hatalomnak – ekkor még szükségszerűen nagyon világosak az underground és nem underground között.

Az undergroundnak ez a politikai jelentése például Magyarországon és Közép-Kelet Európában egészen a rendszerváltásig életben volt, de nagyjából a hetvenes évek végétől, nyolcvanas évek elejétől már osztoznia kellett egy közben kialakuló, a nyugati kapitalizmussal együtt beszívargó és fokozatosan teret nyerő újabb fogalommal, a már a mainstreamnek nevezett kulturális térrel szembeállított undergrounddal.

A második underground: a mainstreammel szemben

Az új ellentét immár nem politikai, hanem gazdasági eredetű: a mainstream az a zene, amit nagy kiadók adnak ki és terjesztenek nagyszámú közönségnek; az ettől elkülönülődni vágyó underground pedig az ezek mellett a volumenek mellett a nagyközönség számára nem látható műfajokat, közönségeket kezdte jelölni, az évek múlásával (és a politikai rendszerek átalakulásával) egyre inkább másodlagos pozícióba szorítva az underground politikai jelentését.

Legalábbis a Földnek ezen a részén. A gazdaságilag és a politikailag konstruált underground fogalmai közötti sajátos ingadozást valósítanak meg azok a konkrét politikai irányzatokhoz nem feltétlenül kötődő, de számos, adott helyen és időben érvényes jogszabállyal vagy éppen konvencióval szembelyezkedő underground kultúrák, mozgalmak, melyek hajlamosak a vélt kisebb ellenállás irányában elmozdulva akár újabb és újabb olyan földrajzi lokációkat – mint például a mediterrán területek, Kalifornia, Goa vagy Kelet-Európa – keresni, ahol éppen nem érvényesek mindezek a korlátok. Ezen kultúrák undergroundfogalmainak különösen sajátos közösségi konstrukciós dinamikát ad a helyváltogatás, hiszen a migrációval szükségszerűen feloldódó külső meghatározó erők helyét idővel egyes tartalmi, akár műfaji elemek, vagy pusztán a helyszín egzotikumából levezetett értékek veszik át (l. Chatterton-Hollands 2003: 217).

A zene vonatkozásában ezt a folyamatot részben katalizálhatta az is, hogy ekkorra a populáris zene korábban újszerű műfajai mint olyanok már megszűntek per definitionem

lázadónak vagy éppen a fiatalok zenéjének lenni, és a kulturális törésvonalak már egyre inkább az egyes populáris zenei irányzatokon belül jelentkeztek. Az amerikai hardcore punk vagy éppen a thrash metal eredete is részben erre az igényre vezethető vissza: a korai periódusok után alapvetően elfogadottá vált, immár mainstreamnek nevezett punktól vagy éppen hard rocktól majd heavy metaltól való elkülönülés nyilvánításának szándékára (Blush 2001). Ekkortól indulnak igazán burjánzásnak az újabb médiatechnológiák segítségével az akár nagyon szűk, de már globálisan kiterjedt közönségekhez, szubkulturákhoz és színterekhez is viszonylag könnyen eljutó, legkülönbébb al- és rétegműfajok, előadók, és ekkortól kezdenek igazán szaporodásnak indulni a korábban már az atonális zenében, a futurista vagy a dadaista művészetben vagy a korai elektronikus, kísérleti zenékben megjelent extrém- vagy zajzenei törekvéseket (l. Kertész-Ignác 2009) újra-kontextualizáló és -hangszerelő extrém zenei irányzatok.

Ekkorra datálható az a Frank Zappának tulajdonított, könnyed, de mégis sokatmondó underground-definíció is, miszerint „a mainstream hozzád jön, de az undergroundért neked kell lemenned.” A zappai bonmot a választás lehetőségének, sőt, imperatívuszának a hangsúlyozásával azt implikálja, hogy a mainstreammel párhuzamosan létező underground a zenehallgató aktív közreműködésével megközelíthető, ezért valamennyire rejtett, de nem determinisztikus módon lezárt közeg. Az ebben a kontextusban értelmezett undergroundnak a kulcsfogalmai: az önként választott elkülönülés a mainstreamtől (természetesen gyakran párhuzamosan reprezentálva a népszerűbb irányzatok sikerét egyszerre tagadó és vágyó ambivalens attitűdöket), a nagykiadóktól részben vagy egészen független-produkciós vállalkozásokhoz és disztribúciós hálózatokhoz való kötődés, a mainstreamnek tartott zenebiznisz számára eladhatatlan hangzások, szövegek és vizuális elemek tudatos használata, számos új, karakteres közösségi, szubkulturális csoportidentitás kialakulása és továbbosztódása.

A mainstreamnek alapvetően két, egymást átfedő terepe, reprezentációja él együtt az underground elbeszélésekben, a mainstream mint „általános” tömegmédia, valamint az adott zenei műfaj alacsonyabbrendűnek tekintett mainstream változata – és a hozzá kapcsolódó társas alakzatok, melyek, ahogy Vitos Botond (2011) hangsúlyozza, a létező társadalmi realitás elemei, és nem pusztán az underground közösségek által megkonstruált nyelvi alakzatok, ahogy Thornton állította. A két világ átfedéseire és az átmenetek ellentmondásainak, feszültségeinek természetére egyes, a zenefogyasztásra, illetve -előállításra vonatkozó elbeszélések világíthatnak rá: a mainstream zenével „kezdő”, majd az adott műfaj underground, szakértői berkeiben elmélyülő zenehallgató története tipikus fejlődés- és tanulástörténetként jelenik meg, míg az undergroundból induló, majd műveivel szélesebb – és főleg: anyagi – sikert arató zenekar története pedig az önmagát és értékeit el- és feladó művész hanyatlástörténeteként interpretálódik.

Mivel az underground és a nem-underground határai már korántsem olyan világosak, mint a pusztán a represszió által létrehozott közösségekben, ezért a csoportokon belüli eszmecserékben egyre jelentősebbé válnak a hitelességről és az eredetiségről szóló párbeszédék és felértékelődnek az undergroundon kívüli zenei világhoz való viszonyulás – pontosabban: az attól való elkülönülés – művészeti, retorikai és életmódbeli stratégiái. Ahogy Fikentscher (2000: 10) fogalmaz: „...az underground tevékenységek, akár elsődlegesen politikaiak vagy kulturálisak (több egyszerre mindkettő), úgymond egy korlátozott térben helyezkednek el, korlátozott számú résztvevővel, akik különböző mechanizmusokkal törekedhetnek a tevékenység fenntartására. Az egyik legfontosabb ezek közül a belső tudás kultivációja és kontrollja. A műértés az underground tagság egyik attribútuma.”

Az underground haláláról – vagy minimum válságáról, l. Kepplóva (2012) – szóló értelmezések első hulláma talán ahhoz a kilencvenes évek elejére tehető periódushoz köthe-

tő, amikortól kezdve egyre több piaci szereplő ismerte fel, hogy az undergroundként felcímkezett termékeket sikeresen lehet visszaforgatni a mainstream gazdaságba, azaz eladni mindazoknak a zenehallgatóknak, akik nem részei semmilyen undergroundnak, viszont egyes underground stílusjegyeket szívesen viselnek magukon (l. Chatterton-Hollands 2003: 81). Ez az ideológia- vagy kötődés-központú helyett inkább életstílus-formálta, underground eredetű termékeket is befogadó fogyasztás – ami ma is élénken él tovább a „hipster”-nek nevezett attitűdben (Walker 2008) – éles vitákat váltott és vált ki az egyes zenei színtereken és közösségekben, tovább erősítve a tartalmi jegyek és az autenticitás bizonyításának jelentőségét.

Erőforrások, hitelesség és kulturális tőke a zenei színtereken

Az undergroundnak minősülő tevékenységek, illetve az undergroundnak tartott közösségekhez való tartozás ezen kritériumai azt jelzik, hogy az undergroundot nemcsak mint közeget, hanem mint a (szub)kulturális vagy színtérhez kötődő kulturális tőke egyfajta viszonyítási rendszerét is éppen ezek a kritériumok állítják elő és tartják életben a zenei színtereken.

Ezt a fajta tőkét először Thornton (1995) elemezte részletesen, Bourdieu nyomán megalkotva a szubkulturális tőke fogalmát, amely az általa bemutatott elemzésekben szorosan összekapcsolódott az undergroundnak tartott gyakorlatok rendszerének fogalmi hálójával. Thornton interpretációjában a klubkultúrák mint zenei preferencia mentén szerveződő ízlésközösségek a hozzáértés, a kapcsolatok és a készségek különböző hierarchiáit alkotják meg, ezáltal meghatározva, mi az autentikus és mi nem, mi a menő és mi nem. A Thornton által érzékletesen leírt viszonyrendszerben az autenticitás, a hitelesség, az eredetiség, az „igazság”, és egyéb, pozitív (szub) kulturális jelzők és értékek mentén összegyűjtött és felépített kulturális tőke létmódja alapvetően összekapcsolódik az underground értelmezéseivel, amelynek pozitív értelmezései éppen ezek mentén az értékek mentén formálódnak meg. Tehát ami hiteles és igaz, az egyben jellemzően igazi underground is, és ami igazi underground, az szükségképpen hiteles és menő az egész színtér kontextusában.

A Thornton által tárgyalt elektronikus zenei szcéná – a brit acid house színtér – mellett gyakorlatilag minden popu-

lári zenei színtér — a hip-hoptól kezdve a metalon keresztül a világzenéig — underground közösségeinek, szeleteinek megvitásáról szóló etnográfiai beszámolókból fellelhető az autenticitásnak és az underground létnek ez az összekapcsolódó értékrendszere, az, hogy a jelentős underground kulturális tőkével rendelkező (azaz: hitelesebb módon underground, vagy *undergroundabb*) szereplők magasabb pozíciót töltenek be színtér-hierarchiában. Az underground fogalma ezek szerint nemcsak a hozzáférés lehetőségei és a tartalmi jegyek értelmezésének, hanem mindezeknek az éppen releváns kulturális tőke felhalmozásához való hozzájárulásának függvénye. Az, hogy mi járul éppen hozzá az igaznak tartott undergroundhoz, így a hitelességhez, így a kulturális tőke felhalmozásához, az a mindenkor kulturális piaci kínálat, erőforrások és kereslet függvénye.

Egy olyan közösségi hálózatban, ahol a legnagyobb érték a regnáló politikai erővel való szembenállás minél explicitebb kinyilvánítása, viszont nagyon nehezen megoldható a terjesztés — ott felértékelődnek a forradalmi, nonkonformista artisztikus koncepciók, viszont irrelevánssá válik a hordozó technológia fejlettsége. Sőt: az illegális, másolt szalagokon és kazettákon terjedő zenék igaz underground percepcióját a tartalom mellett csak tovább erősítette a nyilvánvalóan nem-állami és nemhivatalos produkciós és disztribúciós rendszerhez való kötődést jelző rossz hangminőség. Ugyanígy, ha egy közösség egy olyan zenei műfaj körül szerveződik, melynek egyik konszenzuális attribútuma a nehezen értelmezhetőség vagy befogadhatóság, akkor az underground kulturális tőke szempontjából nem a koncerteket látogatók száma, hanem a látogatók hosszútávú viselkedése, a jelentősnek tartott underground fórumok visszajelzései és a koncertek helye lesz az, ami egy zenekar „kultikus” státuszát kialakítja.

Visszatérve a kiinduló kérdésre, vajon az így megkonstruált undergroundfogalmat megszünteti-e a korlátlanul hoz-

záférhető zene? Úgy vélem, nem, és ezt két gondolatmenettel szeretném alátámasztani a következőkben. Elsőként a korlátlan hozzáférés elméletének kritikájával, majd az előzőekben felvezetett, a szubkulturális tőkét tárgyaló gondolatmenetbe való visszatéréssel.

A hozzáférés-elmélet és alternatívái

A hozzáférés-elméletnek nevezett álláspont követői szerint mivel a közösségi média korában gyakorlatilag minden zene bármikor hozzáférhető, ennek elkerülhetetlen következményeként megszűnnek azok a kulturális alakzatok, amelyek eddig elsősorban vagy nagy részben éppen a nehezen hozzáférhető zenei tartalmak feletti kontroll által maradtak fenn és legitimálták magukat. Az álláspont három állítást is tartalmaz. Az egyik szerint mára megvalósult a korlátlan hozzáférés, a másik szerint az underground meghatározó tulajdonsága a nehezen hozzáférhetőség, a harmadik szerint pedig ennek a feloldódásával számolódik fel ma az underground.

Korlátozott korlátlan hozzáférés

Az első állítás azonban, miszerint ma minden zene korlátlanul hozzáférhető, nehezen igazolható. Számos jel mutat arra, hogy a könnyen adottnak vett korlátlan hozzáférés koncepciója legfeljebb a hozzáférés elvi lehetőségére utalhat, ami viszont szintén nem feltétlenül felel meg a valóságnak. A legmarkánsabban talán Evgeny Morozov (2010) fogalmazta meg újabban, hogy a web emancipációs hatása finoman fogalmazva korlátozott: nem pusztán a forradalmak szervezői és az aktuális elnyomókkal szembenállók használják ugyanis az internetet saját eszméik terjesztésére, de maguk az elnyomó hatalmak is előszeretettel korlátozzák a legkülönbözőbb módon a gondolatok, vélemények és tartalmak szabad áramlását.

Azaz, általánosabb értelemben a web nem feltétlenül nyújtja az offline világ egyfajta szabad, korlátlan alternatíváját, hanem hajlamos újratermelni az offline mintázatokat és erőviszonyokat, a kultúra gazdasági, és földrajzi vonatkozásait tekintve egyaránt. Az egyszeri felhasználónak online is csak ugyanannyi ideje és figyelme van, mint offline, amelyet nem tud a választék növekedéséhez mérten egy bizonyos határon túl megosztani, továbbá azok a politikai, hatalmi, gazdasági, földrajzi tényezők, amelyek az offline világban egyenlőtlenséget termelnek az egyes kulturális fogyasztók között, megtalálhatóak az interneten is. Ritkább esetben – például a totalitáriánus vagy féldiktatorikus rendszerekben – explicit módon meggátolva az egyes tartalmakhoz való hozzáférést, gyakoribb esetekben pedig áttételes módon a hátrányos (információs, nyelvi, infrastrukturális, szociális, nyelvi) környezetben a felhasználó nehezebben szerezheti meg, ha egyáltalán megszerezheti a számára fontos tudás vagy éppen műalkotás megtalálásához és eléréséhez szükséges adatok, információk nagy részét. Ahogy offline, online is jellemzően az információk legnagyobb része egy irányba áramlik, a gazdag és fejlett – és jellemzően angolszász – régiók felől a szegényebbek felé.

A zenei tartalmakra vonatkoztatva ez például úgy is megnyilvánulhat, hogy ha megnéznék egy Lady Gaga-klipet a Youtube-on nyolcmilliószor az Egyesült Államokban, akkor ahhoz a magyar internetezők is hozzájárulnak pár százezer megtekintéssel. De ha Magyarországon néznek meg egy lokálisan érdekes tartalmat akár kétmilliószor – hiába az internet végtelen szabadsága és lehetőségei –, ezt nem követi észlelhető nyugati figyelem. Végül a lokális érdekesség, az elméleti globális hozzáférhetőség ellenére a gyakorlatban jellemzően ugyanúgy szigorúan lokális hozzáférési mintázatokat és így zárt lokális közönségeket eredményez. Ami nem feltétlenül azt jelenti, hogy például az egyes kelet-európai országok legnépszerűbb helyi popsztárjai – akik akár már harminc kilométerrel arrébb is teljesen ismeretlenek egy szomszéd ország-

ban – undergroundnak számítanak globális szempontból, hanem inkább azt, hogy a nagy rétegzene-előállító nemzetek (mint például Nagy-Britannia, Svédország, Norvégia) produktumai között az összvolumen tekintve majdnem ugyanannyira rejtve maradnak a kisebb és kevésbé fókuszban lévő piacok termékei, mint a közösségi média kora előtt: az online fogyasztói aktivitás nem tud vagy nem akar változtatni a fennálló erőviszonyokon.

Persze a lokális eredetű online hálózatok, de még az ízlésszerű preferencia mentén összeálló, rétegzene- és fogékony fogyasztókból összeálló underground hálózatok sem tudatosan határolják el magukat attól a közegetől, amit ma mainstreamnek nevezhetünk. Vannak viszont olyan előadók, akik egyfajta fricskaként ezt mégis megpróbálják elérni az online közösségi média eszközeivel, rábírva az érdeklődő zenehallgatókat, hogy kemény munka árán találják meg maguknak őket. Az egyik legfrissebb példája ennek az attitűdnek a néhol dragnak, néhol haunted house-nak nevezett witch house műfaj esete, melynek utóbbi neve az egyik eredettörténet szerint nem is az előadók valamelyikétől, hanem egy Last.fm-felhasználótól ered, aki egyszer csak elkezdte felcímkézni az általa ehhez a műfajhoz tartozónak gondolt zenéket.

A 2010 közepén-végén már a Guardian, a Pitchfork, a Wired és a New York Times hasábjain is tárgyalt (l. Colly 2010, Wright 2010, Ellis 2010), a még sok más mellett hip-hop, drone, goth és filmzenei mintákból összerakott, komor hangulatú elektronikus zene előadói előszeretettel használnak a keresőkkel nehezen megtalálható, részben vagy egészében szimbólumokból álló neveket (mint például az oOoOO, S4LEM, ///▲▲▲\\, †††, Gr†LLGR†LL, ▼□□□□■, twYIY<ght>ZoN); a különböző ingyenes tárhelyekre feltöltött számaikat egy idő múlva leveszik, majd más helyre töltik fel és így tovább; azaz az egyszeri zenehallgatónak nagyon is meg kell küzdenie azért, ha meg akarja hallgatni a legújabb szerzeményeket.

Hozzáférés és tartalom

Azonban nemcsak a korlátlan hozzáférés elmélete igazolható nehezen, hanem az is, hogy az underground alapvető, definítív tulajdonsága, jellemzője volna a nehezen hozzáférhetőség. Az undergroundnak a cikk elején felvetett definíciókísérletében azért nem szerepel már eleve a hozzáférés (illetve annak nehézsége) kitétele, mert – mint ahogy azt az eddigiekben implicit módon igyekeztem jelezni – az undergroundról való beszédben ennek legfeljebb a politikai represszió által konstruált underground mozgalmakban volt (van) alapvető jelentősége, viszont az undergroundról szóló viták nagy részében a hozzáférés kérdése vagy fel sem merül, vagy csupán egy a számos politikai, szociálpszichológiai, gazdasági, esztétikai elem, szempont közül.

Milyen elemek, jelzők szoktak visszatérően előkerülni az undergroundról való diksurzusokban? Például: rejtőzködő, elnyomott, marginális, obskúrus, ellenálló, titkos, illegális: ezek a részben a fennálló körülményekre utaló, részben az egyes underground narratívák nosztalgikus konstrukcióiban kialakított és hangsúlyozott jelzők, amelyek egyfajta csoportosítás szerint valóban felfűzhetőek a korlátozott hozzáférés gondolatának legkülönbözőbb értelmezésére. Ezek a jegyek azonban korántsem fedik le az undergroundot konceptualizálni kívánó jelzők összességét, amelyekhez sorolhatóak még például a DIY (Do It Yourself, csináld magad), nem konvencionális, nyers, szókimondó, innovatív, kemény, független, valódi, igazi, nehezen fogyasztható, -befogadható, nem eladható és autentikus fogalmai is – mely utóbbiak egyértelműen nem az underground zenék hozzáférhetőségére, hanem azok vélt vagy valós *tartalmi* (esztétikai, művészi, politikai stb.) karaktereire utalnak.

A korlátlan hozzáférés esetleges fennállása tehát már azért sem szüntetheti meg a fogalmat, mert a korlátozott hozzáférés attribútuma egyszerűen aluldeterminálja az underground

fogalmát, amely nem azonos a pusztán nem vagy nehezen hozzáférhető zenék halmazával, hanem jóval több annál: politikai, társadalmi, zenei, egyszóval kontextuális és tartalmi jegyek, állásfoglalások által meghatározott közeg, a kulturális tőke felhalmozásának terepe és értelmezésének terméke egyben.

Zappa újratöltve: tartalomfüggő hozzáférés

Mindezek mellett az online közösségi média korában is léteznek olyan zenei irányzatok, műfajok, felületek, médiumok, közönségek, melyek akár a hozzáférés korlátozottsága felől, a klasszikus zappai definíció mentén is undergroundnak nevezhetőek: amelyekért bár *elvileg* bárki lemehet, de a *gyakorlatban* ezt mégis csak nagyon kevesen teszik meg. Ezt a hozzáférési küszöböt maguk a felhasználók konstruálják meg zenehallgatási és -megosztási szokásaikkal. Mert bár (a szabad és nyugati) internet-felhasználók számára adott a lehetőség, hogy *elvileg* mindenhez hozzáférhetnek, de a legtöbb tartalomhoz valójában korántsem akarnak hozzáférni, azaz *lemenni* mindenhez: ahogy az offline világban, úgy az online közegben is az ízlés és a zenei preferencia határozza meg elsősorban a műfajok felívelését és letűnését, nyitottságát vagy elszigetelődését. Ez az a pont, ahol megmutatkozik a tartalmi jegyek iránt tanúsított közösségi érdeklődésnek a hozzáférés alakításában betöltött meghatározó szerepe.

A hullámzó érdeklődés ugyan fel-felkaphat és népszerűvé tehet egy-egy előadót, a Chris Anderson által leírt „hosszú farok” végéről az elejére röptve, de magának a hosszú faroknak a fennmaradása továbbra is jelzi a csak kisebb közönségek számára releváns tartalmak szükségszerű továbbélését a virtuálisan korlátlanul bejárható online áruház korában is. Az internet előtti kommunikációs közegben a határ a nagy nyilvánosság számára és a csak az underground számára lát-

ható hírek, információk, tartalmak, közösségek, kapcsolatok között éles és nyilvánvaló volt, az internet korai, majd érettebb szakaszában (nagyjából a kétezres évek elejéig) pedig az online közeg az offline rejtőzködés ideális meghosszabbításaként is szolgált, ahol a fájlcsere hálózatok, zárt fórumok és levlisták az egyes közösségek zárt kommunikációját, tudásmegosztását is támogatták. Az azóta már sokkal szélesebb rétegek számára hozzáférhető internet közegében viszont már jellemzően másképpen valósul meg a közönség szegmentációja. Az internetes tartalomszolgáltatás hőskorában még egy darabig élt a hit, hogy az internetre feltöltött tartalmak már eleve sikerre és népszerűsége vannak ítélve, erről azonban hamar bebizonyosodott, hogy nem igaz: az egyre növekvő, elérhető felületek és tartalmak versenyében a népszerű, sokak által látogatott mainstream és a kevesek által ismert underground platformok kettőssége továbbra is fennmaradt. Sőt, sok esetben az egyes alműfajokra specializálódó online médiumok még további szeletekre és al-közönségekre osztották fel a korábban aránylag kisszámú offline médiumból tájékozódó zenehallgatókat. A mainstream és underground közötti, elmosódó korlátok ugyan nem határolják el determinisztikusan egymástól az egyik zenehallgatót a másiktól, de a zenehallgatási és médiahasználati mintázatok újraalkotják, újratermelik magát a dichotómiát.

A harmadik underground: niche underground

A zenei ízlés mentén szerveződő közösségek, színterek kulturális piaci mechanizmusai ezzel párhuzamosan kialakítják azokat a módokat, melyekkel az undergroundnak nevezhető kulturális tőke újra előállítható, megszerezhető és ezáltal újradefiniálható – a közösségi média korában pedig továbbra is nagy szerepe van ebben a tartalmi jegyeknek. A közösségi igény a szakértők és nem szakértők, a hiteles és hiteltelen színtérszereplők, az autentikus és nem autentikus zeneművek, kánonok elkülönítésére továbbra is változatlanul életben van. A kérdés az, hogy mi az, ami a megváltozott médiakörnyezetben kulturális piaci hiányként, nehézségként, korlátként és igényként jelenik meg, és kik azok, akik érvényesülni tudnak az új kontextusban, saját, undergroundként karakterizálható kulturális tőkét kovácsolva ezáltal?

Amikor a zene, ha nem is korlátlanul, de jóval könnyebben és nagyobb mennyiségben hozzáférhető, mint korábban, és amikor egy szintéren belül a hozzáértés és hitelesség leginkább a zene megosztásával, magával a kommunikációval (nem az elzárt szekrényben való birtoklásával) prezentálható és demonstrálható a leghatékonyabban, akkor a hozzáférés tényének jelentősége elhalványul, viszont előtérbe kerül a hozzáférés módja, forrása és sebessége. Ki az, aki a leggyorsabban tudja megosztani, bemutatni az éppen autentikus zenéket, és honnan származik, mi az a zene, amit éppen autentikusnak fogadnak el az online platformokon jelenlévő színtértagok? Az önmagát a mainstreammel szemben definiáló underground fogalmában bár mindig is benne volt az időbeli relativitás

tudata, hiszen a korábban hiteles, de később „önmagát eladó” zenekart kedvelők már nem tartozhatnak az underground közösséghez, a valós idejű megosztás korában az időbeliség dimenziója viszont fokozott jelentőséget nyer: akár heteken is múlhat, hogy mi számít hipnek, menőnek és mi nem, és mi az, ki az, aki az éppen hiteles és értékes tartalmakat közvetíti. Ebben a kontextusban is fokozottan érvényes tehát Thorntonnak még az internet előtti underground hierarchia-konstrukciójára vonatkozó megállapítása: „Az underground egy nagymértékben relatív divatrendszert valósít meg: az egész a pozícióról, kontextusról és időzítésről szól. Az underground szubkulturális tőke magában hordozza önnön elévülését, így státuszának fenntartása nem csak a mindenkori fiatalok, hanem inkább a menők előjoga.” (Thornton 1995: 118)

Ezzel párhuzamosan az újabb kommunikációs technológiák által is alakított kulturális piacok hierarchikus rendszerein belüli autenticitás új készségei már nem feltétlenül a zene birtoklásához vagy a helyekhez való kötődéshez, hanem inkább a megfelelő tudásbázisokban való gyors kereséshez, követéshez, továbbá az aktuális műfaji rétegtrendeknek, -igényeknek legjobban megfelelő elemek kiválogatásához és jól időzített megosztásához kötődnek. Ebben a közegben a mainstreammel szembeni oppozíciónak hangsúlyozása helyett egyre inkább előtérbe kerül a megosztás módjának és a tartalmi jegyeknek a hangsúlyozása: a magas kulturális tőkét adó tartalmakért továbbra is „le kell menni” az internet kevésbé látogatott, autentikusnak tartott szegmenseibe – az éppen a legaktuálisabb zenékhez vezető Rapidshare- vagy Megaupload-linket megosztó zeneblogokhoz vagy Soundcloud-profilokhoz –, és fordítva: ha egy tartalmat a mainstream média is megoszt, megír és felkarol, azzal már csökkenti az adott tartalom értékét az underground színtereken.

A könnyen elsajátítható online tartalomelőállító és -szerkesztő technológiák egyre elterjedtebb használata eközben számos, korábban alapvetőnek tartott underground tartalmi

értéket is átformálhat, mint például a DIY-etika esztétikai vonatkozásait. A digitális szöveg-, fotó- és videószerkesztést megelőző korszakokban a látványosan nem professzionális (tehát nem a hatalomhoz vagy a mainstream szereplőkhöz kötődő technológiai tőkére építő) kivitelezésű termékek, legyenek azok zeneművek vagy fanzine-ok, részben éppen a technológiai kezdetlegesség jeleivel demonstrálták az előállító underground közeg függetlenségét, és egyben megalkották az underground ezen jegyeket preferáló esztétikai elvárásrendszerét.

Ez a fajta látványos amatőrizmus-prezentáció a médiában azonban fokozatosan vesztett a jelentőségéből. Kivéve persze a mesterségesen újra-előállított és eladott vizuális és egyéb dizájn-, művészeti és produkciós gegeket, mint például a festékszóróval, stencillel előállított felületeket, írógéppel írt szövegeket imitáló digitális plakátokat, amelyek az underground korábbi „válságaihoz” hasonlóan most is kiemelik az eredeti kontextusukból ezeket a jeleket, visszaforgatva, eladva őket a mainstream kulturális piacokon is.

Az egyre több területen elérhető és könnyen használható digitális eszközök elterjedésével pedig végképp ellenkező előjelet kapott: a mai underground tartalmak már nem annyira a marginalitás és amatőrizmus, mint inkább – olcsó vagy ingyenes eszközökkel egyes mainstream tartalmakhoz képest is látványosan kivitelezett projektek által – az innovativitás és költséghatékony profizmus reprezentációit igyekeznek kialakítani.

Összegzés: nem vész el, csak átalakul

Az internet számos klasszikus, a zenéhez kapcsolódó fogalom körüli társadalmi vita természetét megváltoztatta, így az undergroundnak nevezett zene koncepciója és megítélése is jelentősen átalakult az utóbbi években. Egyes értelmezések szerint az internet és a közösségi média által lehetővé tett korlátlan hozzáférés voltaképpen fel is számolta a fogalmat, mert az a zene, ami gyakorlatilag bárki által meghallgatható – mint ma már majdnem minden zene –, az többé nem nevezhető undergroundnak. Ebben a fejezetben, részben ez ellen az álláspont ellen érvelve, azt szerettem volna megmutatni, hogy az underground fogalmát és gyakorlatát nem csupán a hozzáférés, hanem tartalmi jegyek és közösségi mintázatok is meghatározzák, és hogy az underground (szub)kulturális tőkét a hozzáférés ténye helyett egyre inkább a hozzáférés módja és ideje határozza meg a zenehallgatás és -megosztás hálózataiban. A példa elemzésén keresztül amellet a felfogás mellett kívántam állást foglalni, amely szerint az újabb technológiák ugyan új szabályokat hozhatnak a kulturális gazdaságok és tudásközösségek életébe, de nem feltétlenül szüntetik meg magukat a közösségeket és a közösségi igényeket, amelyek így újatermelhetik a megelőző médiatechnológiák korában létrejött társas hierarchiakat és viszonyrendszereket.

A médiatechnológiák önmagukban, mint azt a nyomtatástól kezdve a televíziózáson keresztül a legújabb online platformokig számos történeti példa mutatja, nem számolják fel szükségszerűen a korábban létező tudás- és érzésközösségeket, sem a közösségek belső hierarchikus struktúráját kialakító bel-

ső igényt és keresletet. Ahogy a többi fejezetben, itt is amellett a fő gondolat mellett igyekeztem érvelni, hogy a (tetszőleges előjellel) „forradalminak” tartott technológiai újítások jellemzően csak bizonyos korlátok között hatnak a társadalmi alakzatokra, új piaci viszonyokat teremtve a kulturális gazdaságokban, új módokon csatornázva be a már létező és továbbbélő keresletet és a kínálatot. Az underground fogalmának speciális esetére vonatkoztatva pedig ez azt jelenti, hogy amíg léteznek mindezek a közösségi igények a kulturális piacokon a tudás, a hozzáértés és az autenticitás alapján megkonstruált hierarchiára, így a kapcsolódó kulturális tőke gyűjtésére és respektálására, addig nem látszik indokoltnak felszámoltnak gondolni egy olyan fogalmat, ami éppen az e kölcsönhatások mentén létrejövő közösségi mintázatokat teszi jobban láthatóvá és megtapasztalhatóvá.

5. FEJEZET

MYSPE- BANDÁK ÉS CÍMKÉZÉS- HÁBORÚK

MŰFAJ SZÍNTEREK, TECHNOLÓGIA
ÉS ÉRTÉKEK KONFLIKTUSAI

Hogyan lehetséges az, hogy egy zenekar váratlanul híres lesz az interneten, és ez majdnem a karrierjébe kerül? Hogyan vezethet konfliktusok sorozatához egy online rádió címkézési-osztályozási rendszere? Ebben a fejezetben a Job For a Cowboy nevű zenekar MySpace-szel, és az úgynevezett death-core műfaj Last.fm-mel történt eseteinek ma már médiatörténetinek nevezhető elemzésén keresztül arra keresem a választ, hogy egy műfaji színtér és a hozzá kapcsolódó identitások hogyan kerültek konfliktusba az éppen uralkodó online zenei disztribúciós folyamatokkal, zenehallgatási és kommunikációs szokásokkal. Hogyan formálták az egyes műfaj-meghatározások, közösségek és identitások egymást és az online felületek térhódításához való viszonyulást, és mindez hogyan vonta és vonja maga után a klasszikus és posztmodern szubkultúra-koncepciók alkalmazhatóságának megkérdőjeleződését?

„Kit érdekelnek még manapság a hagyományos zenekari honlapok? Mindenki a MySpace-profilokat látogatja [...] valószínűleg hamarosan fel is hagyunk ezzel az egésszel” – állt a 2007. augusztusi bejegyzés még fél évvel később is a legfrissebbként a Terror nevű amerikai hardcore zenekar egykori honlapján. És valóban: ha néhány hónap múlva visszatért valaki az oldalra, akkor kattintása nyomán pár másodpercen belül a MySpace-en találta magát. A honlapot bezárták, a domain egy darabig közvetlenül a Terror MySpace-oldalára (amely oldal egyébként máig megvan myspace.com/terror címen) irányította át a látogatókat, majd végleg megszűnt, jól illusztrálva azt a hangsúlyeltolódást, melyben az extrém műfajok online zenefogyasztási és -disztribúciós folyamatai gazdasági és közösségi értelemben is egyre jobban az akkor éppen Web 2.0-ásnak nevezett, online közösségi platformok felé mozdultak el az ezredfordulón.

A történet nagy keretének a folytatása pedig már sokaknak ismerős: az akkoriban az online zenei világban abszolút vezető MySpace-nek pár évvel később leáldozott, így a Terror is kis időre újra visszaköltözött a hagyományos honlapjára, de ha ma keresünk rá a zenekar nevére, akkor azt látjuk, hogy megint egy közösségi platform áll a webes jelenlétének a középpontjában, de ezúttal egy másik: a Facebook.

Bő évtizede az internet világa még ismerkedett a magukat akkor újszerűnek beállító zenei közösségi platformokkal, azzal a világgal, amiben a vezető szereplők mások mellett például a MySpace és a Last.fm voltak. Az internet főbb

szereplői azóta meglehetősen kicserélődtek. Ma a Spotify, a Deezer, a Soundcloud, a YouTube vagy éppen a Bandcamp és Facebook a legfontosabb szereplők a zene online társadalmi életében, és a Web 2.0 kifejezés is kikopott a szakmai guruk és a nagyközönség szótárából. De ami nem változott, az maga a nagy trend: hogy a felhasználók egyre több platform tudnak zenét nyilvánosságra hozni, hallgatni, egymással megvitatni, kommunikálni és közösséget szervezni – és hogy ezeken a platformokon valamilyen módon tovább élnek azok a szubkulturális- és színtér-viták, amelyek a zenei közösségek elidegeníthetetlen részét képezték az internet előtt, a web korai és mai történetében egyaránt.

Mivel az interneten az „új” és a „rég” fogalmi jóval gyorsabban látszódnak egymásba átalakulni, ez a fejezet már akár egy médiatörténeti elemzésként is olvasható, annak ellenére, hogy első változata egy szűk évtizede íródott. De meggyőződésem, hogy ha kilépünk az internet szubjektív időszámításából, és az internet médiájának működését is ugyanazzal az órával mérjük, mint például a vele összefonódó zenei színtérkonfliktusokat, akkor kiderülhet, hogy a tíz évvel ezelőtti konfliktusok ugyanazokat a mintázatokat ismétlik, mint a száz évvel ezelőtti és a mai viták – éppen csak a nevek és a platformok változnak. A változások mögött, ahogy megannyi más, a kötetben elemzett esetben, a hasonlóság és folyamatoság összefonódása bújik meg.

A 2004-ben indult Job For a Cowboy nevű zenekar MySpace-szel, és az úgynevezett deathcore műfaj Last.fm-mel történt eseteinek elemzésén keresztül arra keresem a választ, hogy egy műfaji színtér és a hozzá kapcsolódó identitások hogyan kerültek konfliktusba az éppen uralkodó online zenei disztribúciós folyamatokkal, zenehallgatási és kommunikációs szokásokkal. Hogyan formálták az egyes műfaj-meghatározások, közösségek és identitások egymást és az online felületek térhódításához való viszonyulást, és mindez hogyan vonja maga után a klasszikus és posztmodern szubkulturakoncepció

ók alkalmazhatóságának megkérdőjeleződését? Avagy: hogyan lehetséges az, hogy egy zenekar váratlanul híres lesz az interneten, és ez majdnem a karrierjébe kerül? Hogyan vezethet konfliktusok sorozatához egy online rádió címkézési-osztályozási rendszere?

Célom az, hogy bemutassam: az online közösségi média által jelentős mértékben formált színterek mintázataiban is fellelhetők egyes, „klasszikusnak” nevezhető „szubkulturális” mechanizmusok, az online közösségi platformoknak köszönhetően viszont olyan új gyakorlatok és konfliktusok is megjelentek az elemzett színtéren, melyek leírására és értelmezésére a klasszikus és posztmodern szubkultúraelméletek sem látszanak megfelelőnek. Helyettük ezért az első fejezetben bemutatott műfaji színtér fogalmára építő megközelítést alkalmazom – a fejezet első felében a MySpace körüli viták, majd a második szakaszban a Last.fm-hez kapcsolódó konfliktusok értelmezésében. (A színtér fogalmának használatához lásd Bennett 2004b, Bennett-Peterson 2004, Kahn-Harris 2008, Hodgkinson 2002, Hesmondhalgh 2005).

A deathcore színtérhez kapcsolódó esettanulmányokkal tehát egyfelől ezeknek a konfliktusoknak a hátterébe szeretnék betekintést nyújtani, és egyben tovább érvelni az első fejezetben bevezetett műfaji színtér fogalma mellett. Az esettanulmányok hátterét adó kutatásom során a globális metal-hardcore színtér egyik legelismertebb, angol nyelvű (egyesült államokbeli) online magazinjának, a Lambgoat.com-nak, illetve a Last.fm online rádióknak a deathcore műfajjal kapcsolatos tartalmait vizsgáltam. Ezek alapján főleg azokat a híreket, bejegyzéseket, véleményeket és kommentárokat kísérem meg értelmezni a metal-hardcore színtér tágabb kontextusában, melyek a deathcore műfaj értékelésével, státuszával foglalkoznak. Egyfelől azt vizsgálom meg, hogy a teljes műfaji színtér életében milyen klasszikus szubkulturális mechanizmusokat, konfliktusokat hívott elő egy

online platform, a MySpace megjelenése, és hogy ez milyen következményekkel járt a deathcore műfaj és maga a médium, azaz a MySpace megítélésére nézve; egyúttal megkísérlem rekonstruálni, hogy a színtér logikáján belül milyen lehetséges (etikai, kulturális) magyarázatok adhatók minden változásokra. Ezt követően térek rá egy már speciálisan online, de szintén a színtér egészére kiható műfajtárgyalási konfliktus, a „címkézés-háború” elemzésére, a Last.fm deathcore címkéjéhez kapcsolódó hozzászólások szoros olvasata segítségével.

Deathcore: egy színtér változásai

A deathcore színtér 2003 végén még egy ugyancsak vékony szeletét alkotta a globális metal-hardcore színtérnek: a még relatíve újnak mondható közegben mozgó, a metalcore és a death metal hagyományainak egyes elemeiből építkező zenekarokat (mint például a Between The Buried and Me, a Red Chord vagy a Despised Icon) csak egy nagyon szűk réteg követte figyelemmel. (A deathcore kifejezést egyébként már korábban is használták az extrém metal színtéren belül, de akkor még más zenei referenciával: a jelenleg is deathcore-nak tartott – és nevezett – műfaj eredete nagyjából az ezredfordulót követő évekig vezethető vissza.) Alig két év alatt azonban már radikálisan megváltozott a helyzet: a deathcore a korábbi, periferikus alműfajból tömegeket vonzó, kiterjedt, a korábbi underground viszonyokhoz képest szinte mainstream szintérré nőtte ki magát. Hasonlóan a Keith Kahn-Harris (2007) által leírt extrém metal színtérhez, a deathcore színtér – és a műfaj eredete – sem kötődött és kötődik egy bizonyos lokális színtérhez, hanem kezdettől fogva globális, nemzetközi rajongóbázis követi figyelemmel. A zenekarok legtöbbje ugyanakkor Észak-Amerikából származik, hasonlóan az alműfaj közvetlen, illetve tágabb kontextusát adó metalcore, valamint extrém metal színtérhez, azzal a különbséggel, hogy ez utóbbi színtereken a svéd (és kisebb mértékben a brit, norvég és finn) zenekarok jóval nagyobb hatással bírnak.

Az azóta gyakorlatilag mainstream metal műfajjá vált deathcore színtér átalakulása gyakorlatilag egyetlen zenekar, a Job For a Cowboy sikertörténetének volt köszönhető –

az együttes korábban nem ismert eszközökkel és sebességgel robbant be az extrém zenei köztudatba, és sikerei nyomán nemcsak a deathcore színtér közössége, hanem annak belső logikája és a színtérrel, a műfajról való gondolkodás is gyökeresen átalakult. De mi is történt voltaképpen?

Job For A Cowboy

A Job For a Cowboy (a továbbiakban: JFAC) az arizonai Glendale-ben alakult meg 2003-ban, első, *Doom* című EP-jüket 2005-ben adták ki, majd rövidesen leszerződtek az egyik legnagyobb független metal kiadóhoz, a Metal Blade-hez. A zenekar szokatlanul gyors befutása mögött azonban nem csoda vagy egy dörzsölt menedzser állt, hanem az akkor frissen elinduló online zenei közösségi háló, a MySpace. Ahogy Ravi Bhadriraju, a zenekar gitárosa és egyik alapítója visszaemlékezett a kezdetekre egy későbbi interjújában:

„Most nem lennénk itt, ha nem lett volna a Myspace (...) Három évvel ezelőtt még nem tudtunk turnézni, mert mindannyian középiskolába jártunk. Ez volt az egyetlen módja annak, hogy népszerűsítsük a zenekart, és szerencsére bejött. Jó helyen voltunk, jó időben.” (Epstein 2007, o.n.)

Az ekkor még mindössze 15-16 éves zenészek 2004. augusztus 30-án hozták létre saját MySpace-profiljukat az akkor nemrég elindult közösségi hálón, majd feltöltötték első felvett számaikat, és pillanatok alatt rengeteg hallgatót találtak világszerte, anélkül, hogy akár egyetlen koncertet is adtak volna saját szűkebb otthonukon kívül (ahol koruk miatt a szokásos koncerthelyszíneken sem, csak különféle galériákban és közösségi házakban tudtak fellépni). Az online siker a 2007-es első nagylemez, a *Genesis* pozitív visszhangjával csak fokozódott: ekkorra már világossá vált, hogy a MySpace segítségével a – rendszerint csak szűkebb körben

ismert és a rádiók által a hallgatottabb műsorsávokban nem sugározott – extrém metalt játszó zenekar addig elképzelhetetlen méretű, populáris zenei mércével mérve is tekintélyes közönséghez jutott el.

Az, hogy ez a közönség mekkora volumen is jelent, a kétezres évek utolsó harmadának egyik legnépszerűbb, egyértelműen mainstream zenekara, a Coldplay akkori MySpace-es adataival összevetve domborodik ki igazán (1. ábra). Mint látható, a világkörüli turnékon leginkább stadionokban játszó Coldplay – 2008. szeptember 18-án – leghallgatottabb számát alig pár százalékkal többször töltötték le, mint a JFAC listavezető dalát, és szembevetve az is, hogy a JFAC alig kevesebb mint feleannyi ismerőssel rendelkezik, mint a Coldplay. Az pedig, hogy az online népszerűség még mennyire nem arányos és azonos az üzleti sikerrel és volumennel, a két zenekar lemezeladásainak tükrében válik különösen látványossá: nagylemezének megjelenése első hetén a Coldplay ugyanis több mint 55-ször annyi albumot adott el az Egyesült Államokban mint a JFAC, a Billboard-lista első helyén nyitva, szemben a JFAC 54. helyével. Amely egyébként ezzel együtt máig a legjobb extrém metal album által elért eredmény, a Slipknot debütáló lemezének 1999-es megjelenése óta. (A zenekar azóta is a legnépszerűbb extrém metal zenekarok között van: a MySpace-en közel egymillió ismerőst gyűjtöttek össze, leghallgatottabb számuk [Psychosocial] pedig több, mint 14 és fél millió letöltést produkált.) Az online aktivitás és a lemezwásárlás közti összefüggések vizsgálata természetesen egy olyan terület, melyre nem merészkednék, a számokkal mindössze annyit szerettem volna érzékeltetni, hogy egy tipikusan nem „blockbuster” (azaz nagy eladott példányszámokat és profitot produkáló) műfaj online a globális sztárokéhoz hasonló (sőt, sokszor jobb) eredményeket tud elérni. A JFAC által produkált kiugró adatok a deathcore műfajon belül sem egyedülállóak: a Last.fm-en eddig a legtöbbször deathcore-nak címkézett brit Bring

Me The Horizon például 269 344 ismerőssel rendelkezik a MySpace-en, legnépszerűbb számukat (Chelsea Smile) pedig 7.703.666-szor hallgatták meg. Ugyanakkor a műfaj felkapottsága nem feltétlenül tesz ilyen kiemelkedően népszerűvé minden zenekart online: az egyik legrégebbi deathcore-t játszó zenekar, a kanadai Despised Icon például mindössze 82 248 ismerőst gyűjtött össze a zenei közösségi hálón – 2009. február végéig.

Myspace, 2008. szeptember 18.	Leg- népszerűbb szám meg- hallgatásai (meg- hallgatások száma – szám cím)	Profil- meg- tekintések száma	Ismerő- sök száma	Regiszt- ráció időpontja	Lemezeladás az első héten, és a The Billboard 200-on elért hely (cím, dátum, eladott példányok, helyezés)
Job For a Cowboy	3 507 181 – „Entombment of a machine”	8 566 842	210 267	2004. augusztus 30.	Genesis 2007. 05. 15. 13 000, 54.
Coldplay	3 779 373 – „Trouble”	25 913 927	505 052	2004. augusztus 4.	Viva La Vida 2008. 06. 18. 720 000, 1.

1. ábra: A Job For a Cowboy és a Coldplay főbb MySpace-adatainak összehasonlítása

Sikerek, változások, konfliktusok

Mit eredményezett és mit jelentett tehát az éppen induló MySpace térhódításával összefonódó siker a metal-hardcore, közelebbről a deathcore színtér életében műfaji és közösségi szempontból? Az első és leglátványosabb hatás mindenekelőtt a műfaj ismertségét és népszerűségét érintette: a JFAC

által az extrém zenei köztudatba emelt, korábban obskúrus, underground deathcore műfaj egyfajta online mainstream zenévé lépett elő: „a deathcore az új metalcore”, ahogy többen is megfogalmazták a korábbi „a metalcore az új nu metal” szentenciára rímelve. A sommás megállapítás egyfelől azt a népszerűségi ugrást jelezte, mellyel a deathcore is felkerült a legkedveltebb (így egyben populárisabbnak és kommercializáltabbnak is tartott) extrém műfajok közé, másfelől pedig azt a véleményt is kifejezte, miszerint hiába rendelkezik más gyökerekkel és hangzással az aktuálisan legdivatosabb irányzat, gyakorlatilag ugyanazt a funkciót tölti be, mint a korábban a legnépszerűbbnek tartott elődei.

A reputációs változás természetesen a műfaj kánonját és kánonképző mechanizmusait is átalakította. Ahogy egyre több hallgató került kapcsolatba a zenekarral és így a deathcore műfajjal, az egyéni zenei preferenciák és műfaji tárgyalások mentén egyre több zenekart kezdtek deathcore-nak nevezni, akár időben visszatekintve is felépítve, megalkotva az új hagyományt, és folyamatosan tágítva ezzel a műfaj határait. (A műfaji tárgyalások szerepéről lásd Straw [1991] a színterek, Gunn [1999] a műfajalkotás és Ebare [2008] a fájlcsere-lők kapcsolatán.)

Ez a kánonalkotási dinamika, mely összefügg egy adott színtérre újonnan beáramló (vagy azzal csak kapcsolatba kerülő) rajongók véleményalkotásával, természetesen nem új jelenség: megfigyelhető szinte minden olyan zenei kultúrában, amely hirtelen nagyobb nyilvánosságra tesz szert, és az „új” és a „rég”, illetve a „hitelesnek” és „hiteltelennek” tartott rajongói csoportok között nézeteltérések alakulnak ki a színtéren belül. Elsőként talán Becker ([1963] 1997) írta le ezt a ma már klasszikusnak is nevezhető konfliktust, mely a „magukat eladó”, illetve a „hiteles” előadók, valamint az adott zenei közösséghez tartozók, illetve azon kívül lévőknek tartottak között áll fenn. A szubkultúraelmélet keretében később többek között Hebdige (1979) a punk, majd rész-

ben a szubkultúra- és részben a színtérelméletekre építve Hodgkinson (2002) a goth kultúra kapcsán írt a zenei alapon szerveződő közösségek változó elkülönülési stratégiáiról és határvédelmi törekvéseiről. A deathcore színtér esetében ennek a klasszikus konfliktusnak a specialitását, újdonságát az adja, hogy a (nagyon) nagyszámú új rajongó és hallgató az online közösségi hálózatokon keresztül léphet kapcsolatba a színtérrel, és nagy részük itt is fejtheti ki színtéralakító tevékenységét, azaz véleményét a zenéről, műfajokról és közösségekről.

A „MySpace deathcore band” felemelkedése és bukása

A deathcore műfaj és a MySpace mint kommunikációs eszköz segítségével érvényesülő zenekarok megítélésében egy egyértelműen negatív tendencia érvényesült a MySpace széles körben való elterjedését követő három-négy évben az extrém metal-hardcore színtéren. Ahogy egyre több zenekar – köztük a JFAC – vált ismertté a zenei közösségi háló segítségével, egyre gyakoribbá vált a „MySpace-banda” mint pejoratív jelző használata; ezzel párhuzamosan (és ezzel összefüggésben) a deathcore műfaji címke reputációja is zuhanni kezdett. De mi is volt a gond a MySpace deathcore bandákkal? A lehetséges válaszok mindenekelőtt azért nem magától értetődőek, mert a kifogások retorikája, illetve a pejoratív jelzők használata jellemzően nem argumentatív, a „MySpace deathcore band” jelenséget egyértelműen negatívan látó és láttató megnyilatkozások többnyire nem érvelnek álláspontjuk mellett, hanem egyértelműen adottnak tételezik annak igazságát.

MySpace-bandák és munkaetika: színtér és kritika

A hozzászólások túlnyomó része tehát egyértelműnek veszi a „MySpace band” jelző negatív jelentését. A Lambgoat egy 2007-es hírért, mely a Dance Club Massacre zenekar leszerződését jelentette be, egy felhasználó például a következőképpen kommentálta:

„egy újabb szaros mspace bandát szerződttetnek.” (advocate)

Az éppen az Equal Vision recordshoz leszerződő Sky Eats Airplane zenekar nevére igencsak eredetien rímelve pedig egy kommentelő az

„Eat shit myspace band.” (Therraunch)

üzenetet hagyta maga után. Az, hogy a „MySpace banda” a fentiekhez hasonló, egyértelműen negatív előjelű, pejoratív használata már teljesen általánossá és mindennapossá vált a színtéren, persze nem jelentette azt, hogy mindenki magától értetődőnek vette az érvényességét. A Suicide Silence zenekart „béna myspace bandának” nevező kommentre például a következő szkeptikus reakció érkezett:

„Minden zenekarnak van MySpace-oldala, hogy népszerűsítsék magukat... Nem igazán értem, hogy ez a »myspace-band« dolog honnan jön.” (phdevice)

Amire egy felhasználó később így válaszolt:

„Nagy különbség van aközött, hogy egy myspace-oldallal segített a zenekarodat, vagy hogy minden csak a myspace körül forog. Lemezek és turnék nélkül [...] mindenki tudja, hogy mifélek ezek, én ezt nem becsülöm semmire. A deathcore az új screamo.” (tom_will_rise)

Mint tehát az árnyaltabb kifogásokból kirajzolódik, a legsúlyosabb vád lényege az a MySpace segítségével befutó zenekarokkal kapcsolatban, hogy az internetre feltöltött néhány számmal megspórolják a szorgalmas koncertezést, azaz a voltaképpeni munkát, és a későbbiekben is inkább csak „ismerkednek” – a zenélés helyett. (A screamo itt egyébként nem az erősen politikai töltetű straight edge hardcore mozgalmat és stílust, hanem a – keményvonalasabb irányzatokat kedvelők által megvetett – dallamosabb metalcore hullámot jelöli. A két jelentés közti konfliktusról még lesz szó a későbbiekben.)

„Egy újabb myspace banda, amelyik úgy csinál, mint egy igazi zenekar [...] Ez egy vicc.” (festering_fiesta)

– írja egy kommentelő, arra utalva, hogy egy „igazi” zenekar a punk/hardcore/metal színtér közös hagyománya és etikája szerint sokat zenél, koncertezik és megküzd az elismerésért, ellenben a MySpace-bandák a könnyebb utat választják, a színtér munkaetikája ellen vétele. Érdekes elmozdulást mutat, hogy amíg offline kontextusban többnyire az értéketika megszegése, az underground közeg megtagadása számít a leggyakoribb vádnak egy zenekar befutása esetén („eladták magukat”), és jellemzően kapitalizmuskritikaként jelenik meg, addig a közösségi média kontextusában egy másik vétség, a színtér munkaetikájának megszegése kerül előtérbe („MySpace band”), és egy átfogó médiumkritikaként artikulálódik a színtér magukat autentikusként definiáló tagjainak körében. A folyamatos koncertezés és a „kemény munka” ugyanis szinte elválaszthatatlan attribútuma egy hiteles zenekar pályafutásának, megkerülése pedig lógásnak minősül, és jelentősen rontja a színtéren belüli reputációt. Ahogy azt Keith Kahn-Harris az extrém metal színtérhez kapcsolódó hétköznapi gyakorlatok kapcsán megfogalmazta:

„A tapasztaltabb, jó hírű együtteseket elindító vagy más szcénán belüli intézményeket létrehozó résztvevők beszámolóí folyamatosan hangsúlyozzák az összpontosított, kemény munka fontosságát. (...) Az interjúalany a munka diskurzusát használja, hogy együttese fejlődését le tudja írni. A munka követelményei uralják a szcénán belüli karriereket.” (2008: 171)

Innen nézve még világosabb a MySpace-en jelen lévő zenekar és egy „MySpace-band” közötti különbséget összefoglaló fenti kommentár jelentése: a profil létrehozásának időpontja és funkciója dönti el, hogy az adott együttes tisztességes, avagy tisztességtelen módon használja-e a médiumot. Ha a karrier a szokásos koncertezés és kemény munka helyett dalok feltöl-

tésével indul, az a színtér munkaetikája elleni vétség; ellenben ha a profil egy már meglévő, stabil zenekari munka kiegészítése, nincsen vele semmi gond. Így válik lehetségessé az, hogy a 2000-ben alakult – e cikk első példajaként megidézett –, sokévi koncertezés után regisztrált Terror kimondottan a „keményen dolgozó”, őszinte és hiteles, értékmegőrző zenekar szimbóluma a színtéren, holott akkor hivatalos honlappal nem, *kizárólag* a MySpace által volt jelen az interneten.

Deathcore és zenei hiteltelenség: kánonok és műfajok

A deathcore műfaji címke mint magától értetődően negatív jelző használata hasonlóan gyakori, és egyben vitatottá vált a színtér online eszmecsereiben. A legtöbb hozzászólásban a pejoratív értelemben használt deathcore jelző a (melodikus) death metallal és a hardcore-ral szembeállítva jelenik meg. A kontextusfüggően olykor (melodikus) death metálnak, olykor pedig deathcore-nak nevezett The Black Dahlia Murder (BDM) *Nocturnal* című lemezének kritikája kapcsán kibontakozó vitában például a következő érvek hangzottak el:

„Kíváncsi vagyok, hogy a retardált lambgoat kritikusok meddig hívják még a bdsm-t melodikus death metálnak. Ez szemét, tiszta kommercializált szar. Az ilyesmi csak a »Deathcore« kategóriába férhet bele.” (anonim)

„Deathcore? Megőrültél? Ennek a zenekarnak még csak érintőlegesen sincs köze ennek a műfajnak az esztétikájához és a többi ráaggatott hülyeséghez. Szeretted őket vagy sem, a BDM nem egy szűkgyatás emo csapat, akik Cannibal Corpse-ra cserélték a régi At The Gates-lemezeiket, hogy meglovagolják az éppen soron következő divathullámot. Csak azért mert a Job For A Cowboy gyakorlatilag lemásolta a vokálokat, a két zenekarnak nincs semmi köze egymáshoz. Ez valóban csak melodikus death metal, és szívesen hallanék egy olyan ellenérvet, ami valóban a zenéjükre vonatkozik.” (Kevin)

A megjegyzés háttérében az áll, hogy a két zenekar két nagy, részben szemben álló, részben egymást váltó hatást, hagyományt fémjelez a metal és a hardcore közös történetében. A svéd melodikus death metal együttes, az At the Gates a „göteborgi” stílus elterjesztésével a kilencvenes évek közepétől egészen a kétezres évek elejéig volt az egyik fő hivatkozási pontja a vezető metalcore trendeknek. Az amerikai technikásabb death metal színtér talán leghíresebb zenekara, a Cannibal Corpse pedig ugyan kisebb – kimutatható – hatást gyakorolt a hardcore zenekarokra, de az újabb deathcore-hullámmal ismét népszerűbbé váló technikás death hangzás okán újra felfigyeltek rá a hardcore színtér berkeiben.

Az e műfajhoz tartozónak vélt zenekarokkal tehát a legtöbbször szerint az a gond, hogy értéktelen, felületes és kommercializált zenét játszanak, emellett pozőrök, akik az autentikus zenei hagyományokat (ami esetünkben leggyakrabban a death metal, illetve másodsorban a hardcore) legfeljebb gyengén utánozzák, de leginkább kiforgatják vagy megcsúfolják; trendeket lovagolnak meg, ahelyett, hogy ragaszkodnának az értékeesebbnek gondolt autentikus műfajokhoz. Éppen ezért sokszor már maga a műfaji besorolás is egyértelművé teheti a hozzászóló véleményét egy adott zenekarral vagy lemezzel kapcsolatban. Mint ahogy az például a The Black Dahlia Murder zenéjének diszkussziójából látható volt, az együttesről negatívan nyilatkozók következetesen deathcore-nak, míg a zenekart elismerők (melodikus) death metálnak nevezték a BDM-et, implicit módon jelezve, hogy értéktelennek beállított műfajból nem származhat jó produkció, továbbá azt is feltételezve, hogy a műfajba tartozás már egyfajta garancia is egy adott zenekar zenéjének a minőségére.

A kánonalkotás e folyamatának legizgalmasabb pillanatai természetesen azok, amikor egy műfaj lenézése vagy nagyrabecsülése felőli történetírás időben utólag átírja a korábbi besorolásokat és viszonyrendszereket. Így változtak át deathcore-rá tucatszám a korábban többnyire csupán a hardcore vagy

metalcore szintérhez közel álló, de death metalt játszóként számon tartott zenekarok a JFAC befutásával, és később, a műfaji címke egyre inkább negatívra váló jelentéstartalmának kialakulásával párhuzamosan így kapta meg több autentikusnak tartott együttes a (melodikus) death metal, valamint még több hiteltelennek vélt zenekar a deathcore címkét.

De még mindig fennáll a kérdés: vajon miért a deathcore vált a zenei hiteltelenség szinonimájává a metal-hardcore szintéren, és miért a melodikus death vált a hitelesség szempontjából releváns műfajjává? A válasz egyszerre rejlik a zenei hagyományokhoz kapcsolódó preferenciák viszonyrendszerében, a deathcore sikerei által átalakult szintér változásainak értelmezéseiben, valamint a konkrét, zenei természetű kritikákban. Az utóbbiakat éppen a JFAC gitárosának sérüléséről szóló hír kommentjei között foglalta össze egy hozzászóló:

„Az igazi death metal a dalokról szól, nem csak a béna blast-beat-ekről, amiket béna breakdown-ok követnek...” (MetalBob)

A két elem használata körüli vita hátterét az adja, hogy míg a blastbeat (nagyon gyors, jellemzően 16-odokban, leggyakrabban duplázott lábdobbal kivitelezett dobütem) a death metalban, addig a breakdown (a gyorsabb futamokat megszakító, szaggatott, erőteljes riffelés) a hardcore-ban és metalcore-ban gyakran használt zenei megoldás. E két extrém zenei eszköz koncepciótlan összeollózása – mint azt a műfaj egyik fő hibájának tartó kritikusok hangsúlyozzák – azért nem megfelelő eljárás, mert dalszerzői kvalitások nélkül mindez csak olcsó hatásvadászat. A deathcore zenét zenei alapon bírálók sem tudják tehát teljes mértékben függetleníteni magukat az etikai vonatkozásoktól, hiszen a rosszabbnak gondolt zenei minőséget részben egy etikai vétségre, azaz a metal-hardcore műfajok fontos és autentikus elemeinek nem megfelelő használatára – tehát nem rosszul, gyengén eljátszott voltára – vezetik vissza. (Más zenei műfajok esetében pedig – mint például a progresszív rock – jellemzően inkább a „profi” előadásmód az elvárt.)

A deathcore hiteltelenné válása – és egyben a zenei természetű kritikák genezise – másfelől a hirtelen jött népszerűségben rejlik, követve a klasszikus dinamikát, miszerint a korábban csak kevesek által ismert, underground értékek szükségképp elvesztik hitelességüket ha nagyobb tömegek férnek hozzájuk, és a nagyközönség által is láthatóvá és megtagasztalhatóvá válnak.

MySpace és deathcore: Médium, műfaj, szintér

A deathcore műfaj, valamint a MySpace értékelése változásainak érdekességét az adja, hogy ez a klasszikus folyamat korábban a szintéren még nem tapasztalt mértékben fonódott össze egy új típusú médiahasználattal és online közösségi térrel. Azáltal, hogy a deathcore műfaj látható diadalútja és egyre népszerűbbé válása elválaszthatatlanul kötődött a MySpace térnyeréséhez, a fent tárgyalt etikai és zenei kifogások is összekapcsolódtak, egyedülálló módon a „MySpace deathcore” terminussal kifejezve a devalválódott zenei műfajjal és az annak sikereit elindító, gerjesztő és kiszolgáló online közösségi médiummal szemben érzett ellenszenvet.

Ez a folyamat azonban csak a műfaji szintérhez kapcsolódó online közösségi mintázat egyik nézőpontja, amely jó példája lehet annak, hogy a szubkultúra fogalma meghaladásának igénye mellett néhány klasszikus szubkulturális gesztus, mintázat online kontextusban is továbbélhet. De van egy másik, szintén az online közösségi platformoknak köszönhető oldala a deathcore szintér online gyakorlatainak, ami egyfelől tovább árnyalhatja a szintértagok heves reakcióinak értelmezését, másfelől pedig alkalmat adhat az online (extrém zenei) műfaji közösségek konceptualizálásának átgondolására is: a következőkben erre teszünk kísérletet a Last.fm online rádióhoz kapcsolódó elemzés segítségével.

Deathcore a Last.fm-en: műfajok és címkék

A 2002-ben elindult Last.fm egy olyan, ma is működő oldal (akkori szóhasználat: online rádió), ahol az egyes felhasználók zenehallgatási szokásai alapján egy algoritmus állítja össze a felhasználó saját műsorfolyamát, jól vagy rosszul ki-következtetett zenei ízlése és műfaji preferenciája szerint. A szolgáltatás működésének alapját nyújtó hasonlósági elv nem központilag irányított, hanem közösségi termék: az egyéni szubjektív műfaji ítéletek tömege határozza meg, voltaképpen mi is hasonlít mihez, és mely zenekarok, stílusok állnak közel egymáshoz. Az egyéni ítéletek megosztásának fő eszköze a zenehallgatás aktivitása mellett a számos további online közösségi platformon is gyakran használt címkézés.

Valaki tetszés szerint létrehoz, vagy egy zenekarhoz kapcsol egy műfaji jelzőt (mint például a deathcore), amit a többi felhasználó vagy követ és megerősít (egyre többen kapcsolják a címkét ugyanazon zenekarok köréhez), vagy pedig nem, miáltal a címke egyszerűen periferikussá válik a többi, népszerűbb címkéhez képest, és egyre kevésbé lesz meghatározó egy-egy zenekar besorolása szempontjából. A sokszor ünnevelt és kárhoztatott tömegek bölcsessége-elv (Leadbeater 2008) lép itt is működésbe: egy-egy címke relevanciáját az határozza meg, hogy használják-e vagy sem, és ha igen, hányan; minél többen preferálják, a címke annál meghatározóbb lesz a tömegek szavazatai által meghatározott (folkszonómiai) hasonlóságalapú rendszerben.

Szemben a hagyományos szerkesztett média kritikusi és más tekintélyei, vagy a szubkulturális tőkével rendező vé-

leményformálók által dominált diskurzív térrel, a használatapú, dinamikus műfajkonstrukció a Last.fm rendszerében ugyanakkora szavazati jogot adott a színtér által egyébként elismert autentikus színtér tagjainak, mint az adott zenei közösséggel esetleg még csak ismerkedő, de a műfaji kategorizációba már beleszóló újonnan érkezőknek – és ez nem is járt következmények nélkül.

Címkézés-háborúk

Mint az sejthető, ez a szituáció újabb konfliktusokhoz vezet, valóságos csataterékké változtatva az egyes műfajok címkéihez tartozó diszkussziós fórumokat. A viszonylag koherens hagyomány és gondos szelekció által szabályozott, zártabb, szubkulturális fórumokban a hozzászólók hasonló elkötelezettsége okán a diszkusszió többnyire a műfaji besorolások finomhangolásáról vagy más kapcsolódó műfaji témákról szól (Hodkinson 2002); a Last.fm egyes címkéihez kapcsolódó fórumok hozzászólásai ezzel szemben – köszönhetően a maximálisan heterogén közönségnek – már jóval szélsőségebbek voltak, folyamatosan átértékelve és gyakran alapjaiban megkérdőjelezve egy-egy műfaj kánonját, hagyományát és az egyes zenekarok szerepét. Ehhez hasonlóan a deathcore címkéhez kapcsolódó fórumban a leggyakoribb hozzászólások a rossznak ítélt műfaji besorolások, azaz félrecímkézések (mistagging) eredményeképp előállt műfaji pozíciók teljes, rendszerint felháborodott tagadásai, jellemzően indoklás nélkül, vagy éppen rövid indoklással, mely egyben alternatív műfaji besorolás:

„A black dahlia murder NEM DEATHCORE!!! → death metal/
melodeath kibaszott idióták!!” (diegoxedge)

Illetve egy konkrét felszólítással, mely a műfaji besorolást jelző címke eltávolítására szólít fel:

„Despised Icon! ... a BMTH-ről le kéne venni ezt a címkét”
(Tecfán)

A másik felhasználó által létrehozott, vagy valamihez hozzákapcsolt címkék eltávolítására természetesen a Last.fm-en, ahogy jellemzően más közösségi platformon sem, nincs mód. A felhasználók egy csoportja által félrecímkézettnek gondolt zenekarok vagy stílusok kapcsán kitörő címkézés-háború ezért nem mások címkéinek törléséről, hanem az adott zene megfelelőbbnek gondolt címkékkel való ellátásának, illetve azok népszerűsítésének küzdelméről szól. A promóció terepei pedig lehetnek az aktuális címkékhez jól vagy rosszul kapcsolódó előadók, műfajok fórumai, de akár egy másik közösségi platform is, ahol szintén a címkék mentén tájékozódhatnak a felhasználók. A dominánsnak szánt műfajért való lobbizás mellett a címkézés-háború persze teret ad a véres és aprólékos kánonvitáknak is. Így a műfaji besorolásokkal elégedetlen, felháborodott kommentek mellett leggyakrabban az egyes zenekarok egymáshoz viszonyított helyzetével, rangsorával elégedetlen hozzászólásokkal találkozhatunk:

„Miaszar? A white chapelnek kéne lennie az első helyen, nem a kibaszott Bring Me the Horizontnak...” (Blinded_soul)

De miért váltanak ki ilyen heves reakciókat mindezek a műfaji viták? Túl azon, hogy egy zenemű minősítése alapvetően fontos a zenéről folyó közbeszédben (Frith 1998), és hogy a megfelelő műfaji kategóriába sorolás előfeltétele egy produkció kanonizálásának (Gunn 1999), jelen esetben azért is, mert az online közösségi platformokon keresztül rengeteg – a magukat autentikus műfaji szakértőként számon tartó színtértagok szerint – illegitim felhasználó nyilváníthatott véleményt a korábban jóval ezoterikusabb műfaji kérdésekben. Továbbá azért, mert ezek a tisztázatlan eredetű vélemények eddig nem tapasztalt mértékben formálhatták át magának a

vitatott műfajnak a reprezentációját. A gyakorlatban ez azt jelenti, hogy míg korábban egy online vitát le lehetett rendezni akár egy zárt fórum keretei között is (Hodkinson 2002), addig a közösségi weben zajló műfajtagyalások eredményei – azaz az aktuális címke- és kánonszavazás-állások – azonnal megjelennek a nyilvánosság előtt, nem pusztán mint a műfajról szóló vitának, hanem mint magának a műfajnak az átértékelései, változásai.

Az adott színtérrel ismerkedő tömegek túlnyomó része pedig éppen e folyamatosan változó reprezentáció alapján tájékozódik, akár rögtön – mivel módja van rá – saját véleményével tovább formálva a reprezentációt, és ezzel áttételesen akár magát a műfaji színteret is, ezzel természetesen maga ellen fordítva a formálódó műfaj egy korábbi változatát hitelesnek és érvényesnek tartókat, mint ahogy azt szemléletesen illusztrálhatja a Last.fm „screamo” címkéjének vélt devalválása miatt létrehozott új címke indoklása:

„Igazi screamo» címke: Az »igazi screamo« kifejezés a »screamo« címke helyett használható, mivel ez a címke már nem megfelelő azok számára, akik a '90-es évek eredeti screamójához hasonló zenét keresnek.”

Online fülkék, korlátozott anonimitás és változó hitelesség

Ennek a dinamikus, szinte percről percre változó műfaj- és színtéralkotásnak is megvannak persze a maga határai, melyeket szintén a közösségi használat sajátos szabályszerűségei határoznak meg. Ahogy a legtöbb társadalmi jelentéskötő folyamatban, a közösségi színtéralkotásban sem lehet *bármilyen* hasonló és nem működhet *akármilyen* műfaji érvként. Hogy mégis milyen határok között mozog a sokszor ezzel együtt is ötletszerűnek észlelhető dinamikus műfajalkotás, arra még – legjobb tudomásom szerint – nincsenek empirikusan alátá-

masztott, kész válaszok, ezért most csak két valószínűsíthető magyarázatot vázolnék fel.

A zárt fórumokhoz a kívülállók még csak elméletileg sem csatlakozhattak – a közösségi platformok nyitott műfaji fórumaihoz azonban hiába szólhat hozzá bárki, ebből mégsem következik, hogy mindenki meg is ragadja a lehetőséget; az egyik (ön)szabályozó tényező tehát éppen ugyanaz, mint ami az adott műfaji színteret életben tartja: a megosztott preferencia. A közös – ez esetben zenei – ízlés pedig jellemzően a nyitott online térben is saját fülkéket (niche) alakít ki, melyekhez szabad a hozzáférés, de a speciális tartalom miatt *valójában* (hol kisebb, hol nagyobb kilengésekkel, de) csak a preferenciát osztók használják rendszeresen és aktívan. Ez a rendezőelv működik az elvileg milliók által szabadon látogatható, de rendszeresen csak pár száz, ezer felhasználó által olvasott zeneblogok, a fájlcsere hálózatok (Ebare 2008), a Last.fm műfaji fórumai, vagy éppen egy YouTube-videó értékelései és hozzászólásai esetében is. Ami azért lényeges körülmény, mert ennek fényében egészen más jelentése van egy például ötcillagosra értékelt zenei videónak egy videomegosztó szolgáltatáson: a szavazás nem az összes felhasználó véleményét aggregálja, hanem jellemzően azoknak a réteg-érdeklődőknek a véleményét, akik eleve preferenciájuk okán jutottak el a videóhoz, és jónak is találták azt.

A használat nyomán korlátozottként érvényesülő nyilvánosság mellett – ahogyan arról már korábban is esett szó – érdemes megfontolni az egyes felhasználók anonimitásának korlátait is. A virtualitás varázsszavával egységesen névtelennek nyilvántartott fórumozók nyelvhasználatát, érveit, hivatkozásait figyelembe véve már korábban is mód nyílt a rejtőzködő identitás bizonyos fokú felderítésére. Túl azon, hogy a közösségi hálózatokban ma már ugyanolyan fontos szerepe van a valós személyiségnek és a valós kapcsolatok hálójának is, potenciálisan még több eszköz állhat rendelkezésre az anonim felhasználók motivációinak, hátterének kikövetkezteté-

sére is. A kapcsolatok, barátok listája és hozzászólásaik, a megosztások, playlistek adatai és így tovább; minél aktívabb a felhasználó, annál könnyebb dolga van a kutatónak és a műfaji vitához hozzászólók hitelességét feltérképezni kívánó zenehallgatónak egyaránt.

A hitelesség változásai

A hitelesség és a hiteltelenség kérdését a zenei színterek internet előtti, illetve jelenlegi offline életében elsősorban a személyes kontaktus határozta és határozza meg: a találkozás és a közvetlenül szerzett benyomások döntötték el, hogy a színtér életébe bekapcsolódni kívánók mennyire felelnek meg a magukat a színtér autentikus képviselőinek gondolók implicit vagy explicit elvárásainak.

Ugyanez a folyamat az internet közösségi platformok előtti (illetve ismét: azok mellett ma is működő), statikusnak vagy Web 1.0-ásnak is nevezett közegében egy új közönséggel bővült: a saját személyiségüket részben vagy egyáltalán nem felvállaló névtelen érdeklődőkkel, akik azonban szintén igényt formáltak (és formálnak) arra, hogy egy adott zenei színtér életébe valamilyen módon bekapcsolódjanak, vagy figyelemmel kísérjék azt. A közösségiként keretezett felületek szélesebb körű térhódítása előtt – tehát nagyjából 2002-ig – ez az anonimitás és egy színtér életébe való virtuális bekapcsolódási igény, valamint az ezzel szembeni ellenállás határozta meg leginkább a zenei színterek online szerveződését. Hodgkinson például Hill és Hughes 1998-as megállapítására támaszkodva, miszerint az internetes közösségek „határozottan és sikeresen védelmezik elektronikus határaikat”, így ír a goth színtérhez kapcsolódó online fórumok ön- és határvédelmi felfogásáról:

„Abban a valószínűtlen esetben, amennyiben egy nem-goth valóban feliratkozna egy goth fórumra, igen valószínűtlen, hogy huzamosabb ideig ki is tudna tartani, köszönhetően a diskurzus

speciális és exkluzív természetének és a közösség idegenekkel szemben tanúsított bizalmatlanságának és ellenségességének.” (Hodkinson 2002: 180)

Az online közösségi platformok által megnyitott rendszerben azonban ez a fajta jól szervezett határvédelem már kivitelezhetetlen, ami nemcsak az online kommunikációra, hanem a műfaji színtér egészének életére is hatással van. Amíg a korai underground fórumok felhasználóinak köre viszonylag zárt és műfajhoz kötött, továbbá kisebb vagy nagyobb mértékben ellenőrizhető volt, addig egy közösségi hálózat (legyen az akár a Last.fm, a MySpace vagy éppen a Soundcloud vagy a YouTube) egyetlen, nem ellenőrzött regisztrációval nyit utat számtalan stílus és zenei kultúra diszkussziós terepe felé, így a közösségi, kommunikatív és tartalmi határok minden irányban áttetszővé válnak.

Egy közösségi hálózat egyszerre több színtér véleménycseréjének és műfaji tárgyalásainak adhat helyet, melyek jellemzően teljesen nyitottak, és gyakorlatilag csak a színtérhez kapcsolódó közbeszédbe bevonódni kívánókon múlik, hogy élnek-e a lehetőséggel. Amivel természetesen – mint azt az online fülkék példája mutatta – korántsem él *mindenki*, viszont aki akar, az előtt szinte semmilyen akadály nincsen, szemben a személyes vagy korai webes, zárt fórumokkal.

További fontos különbség a felhasználók volumenének ugrásszerű növekedése. Korábban ennyi felhasználónak nem is állt módjában használni a zenéhez kapcsolódó oldalakat, másfelől maguk az oldalak sem voltak képesek a ma már megszokott mennyiségű látogató, felhasználó fogadására és irányítására: az akár csak pár száz főt összefogó fórumokhoz képest a Last.fm-en vagy a MySpace-en pillanatok alatt milliók tekinthették meg és vitathatják meg ugyanazt a tartalmat, legyen az zene vagy műfaji vita, és ez a trend azóta csak folytatódott.

Főként e két körülményből következően azok az adott színtér közössége felől ellenőrizetlen, de magukat hiteles és

hozzaértó hozzászólóként pozicionáló felhasználói tömegek, melyek az új lehetőségeknek köszönhetően beáramlanak a zenei színterek online kommunikációjából egyre nagyobb szeletet kihasító, nyitott közösségi terekbe, egyre jelentősebb szerepet kapnak, nemcsak a színtér formálásában, hanem akár olyan alapvető kérdésekhez kapcsolódó diszkussziókban is, melyek a színtér szerveződésének alapját nyújtó műfaj fogalmát határozzák, alkotják meg.

Összegzés: továbbélő szubkulturák, átalakuló műfaji színterek

A Job For a Cowboy és a deathcore műfaj történeteinek elemzése által amellet is kívántam érvelni, hogy az online közösségi média akkori és mai közegére az első fejezetben bevezetett műfaji színtér fogalma több okból is megfelelőbb fogalmi keretet adhat a zenei preferencia mentén szerveződő közösségek magyarázatára a CCCS szubkultúrafogalmánál és a poszt-szubkulturalista elméletek által kínált alternatíváknál. Miért gondolom ezt?

Egyrészt mert kevesebb előfeltételezéssel él a zenei alapon szerveződő közösségeket illetően, mint a meglehetősen merev szubkultúrafelfogás – viszont megengedi, hogy az olyan, továbbélő klasszikus szubkulturális konfliktusok, mint például a hitelesség és hiteltelenség vitája a közösségben beilleszthetők legyenek a nagy képbe. Másrészt nem az egyes elkülönített lokális, transzlokális és online összetevőkre koncentrálnak, hanem a valójában mindezek szétválaszthatatlan hálózataként működő színtér folyamatosságát és koherenciáját biztosító műfaji jellegzetességekre és kötelékekre, melyek ugyanúgy megvannak és funkcionálnak a párhuzamosan használt platformokon és kommunikációs csatornákon. A műfaji színtérben nem az egyes társadalmi osztályok, rangok, státuszok határozzák meg a részvételt a műfaj, a színtér alakításában – hanem maga a részvétel az adott színtér tárgyalásaiban, tetszőleges felületen, csatornán keresztül.

Ha a deathcore műfaj köré szerveződő közösségi hálózatot szubkulturaként fogjuk fel, azt a jellegzetességét veszíthetjük szem elől, hogy a műfaj online megvitatásában részt vevő kö-

zösség határai semmilyen módon nem ragadhatóak meg. Ha viszont poszt-szubkulturális alakzatként szemléljük, akkor pedig azt, hogy nem feltétlenül kisebb, törzsszerűen, átmenetileg összeálló csoportokról van szó (Greener-Hollands 2008). Amit pedig mindkét optika elfed, az az, hogy egy időszakban és egy térben gyakorlatilag bárki alakíthatott a műfaj éppen érvényes megjelenésén és lényegén, továbbörökítve és egyben megbontva a hitelesség és eredetiség klasszikus szubkulturális fogalmait.

De a már a színtér terminusból kiinduló magyarázatokkal sem oldódik meg magától minden probléma. A még web 1.0-ásnak nevezett online közösségeket önálló virtuális színterekként kezelő felfogással (Bennett 2004a) két jelentős gond is akad a közösségi média által is alakított zenei színterek vonatkozásában. Az egyik az, hogy a nyitott platformokon folyó kommunikáció még a fent említett önszabályozó tényezőivel együtt is oly mértékben különbözik a hagyományos fórumközpontú színtéreszmecserétől, hogy nem látszik célszerűnek egyazon séma alapján értelmezni a jelenleg is egymás mellett működő felületeket. Az igazán jelentős gond azonban akkor lép fel, ha Bennett-Peterson (2004) felfogását követve, a statikus online fórumok elkülönítése nyomán önálló színterekként kezeljük a közösségi platformokon aktív felhasználók hálózatát. Ekkor ugyanis az utóbbi években nem csak a deathcore színtéren radikális változásokat hozó dinamikus folyamat válik statikus állóképpé, rosszabb esetben egyszerűen láthatatlanná. Ezen a szemüvegen keresztül csupán az látszik, hogy elindult néhány új felület, platform, melyek gyorsan nagy tömegeket gyűjtöttek maguk köré, a semmiből felemelve új sztárokat, egyben letaszítva a régieket, furcsa, párhuzamos világokat alkotva. Az új felületek nem egy külön színteret alkottak és alkotnak, melyek elválnak az offline közegtől, hanem éppen ellenkezőleg, az eddiginél jóval nagyobb mértékben tették és teszik átjárhatóvá a határokat és felgyorsítva a műfaji tárgyalásokat, a hús-vér emberek kezébe olyan eszközt adnak, mellyel az egész műfaji színtér életét radikálisan felforgathatják.

6. FEJEZET

KOMMENTÁROK ÉS PRÓFÉCIÁK

IDEOLÓGIA, KOMMUNIKÁCIÓ
ÉS MŰFAJ POLITIKAI HARDCORE
SZÖVEGEKBEN

Milyen szövegtípusokat használnak egyes hardcore zenekarok a dalszövegekben közvetíteni kívánt politikai üzeneteik hangsúlyozására? Az üzenetek médiuma hogyan függ össze a kommunikációjukkal, és ez milyen következményekkel járhat? Ebben a fejezetben szövegek könyveket elemzek, különös tekintettel egy ritka, de annál több kérdést felvető szövegtípusra, az úgynevezett metatextusra, azaz kommentárra.

Kevés olyan világos és könnyen áttekinthető elmélete van a modern irodalomelméletnek, mint az egyes szövegtípusok közötti, azaz transztextuális viszonyokat feltérképező taxonómia, amit Gérard Genette (1996) foglalt össze mára már klasszikusnak számító tanulmányában. Genette természetesen alapvetően szépirodalmiként elismert irodalmi művekre dolgozta ki osztályozását, de reményeim szerint ez nem akadályozza annak, hogy egy (dal)szövegek könyvekkel foglalkozó tipológiai gondolatmenet kiindulópontját adja, sőt: a szövegek „transzcendenciájának” vizsgálata minél szélesebb (vagy ismeretlenebb) műfaji és kontextuális terepekre téved, úgy vélem, annál többet adhat hozzá az egyes típusok működésének és osztályozásának (vagy éppen osztályozhatatlanságának) megértéséhez.

Genette az úgynevezett textuális transzcendencia öt típusát különbözteti el. Az általa a negyedikként és legfontosabbnak tárgyalt *hypertextualitást* hadd vegyem most az első helyre, abból az okból, hogy a mi esetünkben ez a típus lesz a legérdekesebb. A hypertextualitás az egyes szövegek közötti transzformációs, imitációs, tehát elsősorban történeti viszonyt jelent, ami egy valós vezérfonal és probléma, ha például egyes dalszövegek előzményeit vagy más szövegekre való visszavezethetőségét akarjuk vizsgálni, de az egyes dalszövegek és azok kommentárjainak vizsgálatánál (mert erről lesz szó) ez nem lesz szempont.

Hasonlóképpen nem szeretném külön vizsgálni az *architextualitást*, azaz a szűkebb értelemben vett műfajmegje-

lölés fogalmát, nem mintha nem lenne rá példa a hardcore-praxisban: a kanadai Buried Inside (akikről még szintén esik szó) *Chronoclast* című lemeze például rendelkezik egy igen impozáns (és e gesztusában minden bizonnyal ironikus, ezzel önmagát egyben az architextus funkcióján áteme-lő) architextussal: *Válogatott esszék az időszámításról és az ön-kannibalizmusról* (*Buried Inside: Chronoclast. Selected Essays on Time-reckoning and Auto-cannibalism.*). Mindazonáltal ez a típus igen-igen ritka nemcsak a hardcore, de egyáltalán a legtöbb kortárs underground zenei kultúra szöveges reprezentációjában.

Nem úgy, mint a *paratextus* (cím, alcím, borító stb.) fogalma, amely éppen hogy azért marad ki a jelen vizsgálódásból, mert annyira nagy, és viszonylag önálló téma. Mivel az egyes lemezekhez mellékelt szövegkönyvek, illetve borítók sokkal szerveesebben viszonyulnak az egyes zeneműhöz, mint akár egy regény a saját nyomdai kiviteléhez, ezért nem lehet olyan könnyen „különválasztani” a paratextust magától a textustól, de ez a probléma hadd legyen egy következő esszé témája. Néhány példát azért megemlítve, ilyen tipológiai összefolyást mutatnak például a *Poison the Well* (*Tear From the Red*) vagy a *Blind Myself* (*Product of Our Imagination*) albumai, ahol az egyes számcímek, illetve szövegtörödékek már a borítón helyet kapnak, vagy az ellenkező végletről a *Converge Jane Doe* című lemezének szövegei, amelyek szándékosan olvashatatlanra torzítva, a füzet tipográfiai díszítőelemeiként szerepelnek a füzetben. És leginkább ebbe a csoportba sorolhatóak a metal-hardcore körökben szinte elmaradhatatlannak mondható terjedelmes köszönetnyilvánítási listák is, amelyek címezettjeinek, funkcióinak, megjelenési formáinak kitárgyalására szintén egy legközelebbi alkalommal kerülhet sor.

A már sokkal kezelhetőbb és megfoghatóbb *intertextualitás*, azaz más szövegekre való célzás, esetleg azok konkrét beidézése már sokkal közelebb áll a hamarosan boncasztalra kerülő problémához. Talán olyan példákat érdemes ennél a

gyakorlatnál kiemelni, amelyek a hétköznapi beidegződések felől szokatlanak vagy meglepőnek hathatnak: ilyen lehet Noam Chomsky megidézése a *Burnt By The Sun* egyik albumának szövegkönyvében (*Soundtrack to the Personal Revolution*, l. még Tófalvy 2003), vagy amikor az *Isis Pa-nopticon*jában tűnnek fel Jeremy Bentham- és Michel Foucault-szemelvények, egyben helyettesítve is a kizárólag a zenekar honlapjáról letölthető dalszövegeket.

És végre elérkeztünk (mint az már kiderülhetett) a *metatextushoz*, magyarul a kommentárhoz. Egy bevezető rövid meghatározást ajánlva: a kommentár az a szöveg, amely a szövegkönyvben az egyes dalszövegek mellé rendelve jelenik meg, valamilyen módon megjegyzésekkel, kiegészítésekkel ellátva a referenciaként szolgáló dalszövegeket, jellemzően azoktól eltérő poétikai-strukturális elvek mentén megformálva.

A következőkben egy gyors második bevezetésben mutatóm be, hogy milyen kulturális és zenei háttérbe ágyazódnak bele ezek a különleges kommentárok. Egy ilyen visszatekintés pedig bizonyos értelemben egy intertextuális nyomokat kutató nyomozásnak is tekinthető; ez is jól szemlélteti a wittgensteini kategorizálási bizonytalanság szövegtípusokra is kiterjedő elvét, ahogy Genette fogalmaz:

„Nem szabad úgy tekinteni ezt az öt transztextualitás-típust, mint elszigetelt kategóriákat, melyek között sem érintkezés, sem kölcsönös átfedés nincs, éppen ellenkezőleg számos s gyakran döntő jelentőségű kapcsolat áll fenn közöttük.” (88.)

Hardcore és kommentár

A hardcore zenei mozgalma a korai punkból alakult ki a nyolcvanas évek elején, az Egyesült Államokban. Ez a kialakulás egyszerre zenei, ideológiai és kulturális elkülönülődést és szembeszegülést is jelentett, mind a többségnek gondolt társadalommal, mind a punkkal szemben. A korabeli beszámolókból összeálló történet szerint a punk gyorsan feloldódó és populáris, divattá váló zeneiséggel ellentétben a korai hardcore punk (magyarul nagyjából „keményvonalas punk”) zenekarok egy keményebb, gyorsabb, agresszívabb, és már szükségképp underground körökben terjedő formát választottak üzenetük médiumának. Az üzenet pedig szintén más volt, mint az eredeti punk mozgalomé: az önpusztítás, a „no future” jelszavait leváltotta az úgynevezett straight edge etika (l. Tófalvy 2004) terjedése nyomán kibontakozó hardcore ideológia. Ez a gondolkör pedig – nagyon nagy vonalakban – elsősorban az élet és szabadságjogok tiszteletére, a bármilyen kisebbségekkel szemben gyakorolt tolerancia alapvető fontosságára koncentrált.

A hardcore-szövegek ezért, bár a zene és az egész kultúra rengeteget változott az elmúlt negyedszázad során, alapvetően politikainak tekinthetők, még akkor is, hogyha konkrét, a köznyelv által „politikainak” mondott utalásokat éppen nem tartalmaznak. A politikai létmódja ezeknek a szövegeknek leginkább a nem normatív értelemben, de érzékelhetően jelenlévő közös értékrendhez való visszanyúlásban nyilvánul meg, ami egy szabadon értelmezett elkötelezettségként működik a mindennapokban – és a szövegekben is.

Ennek az elkötelezettségnek a jellegzetes dokumentumai és attribútumai azok a kommentárok, amelyeket egyes szövegkönyvekben a dalszövegek mellett találhatunk, és amelyek leginkább arra hivatottak, hogy – néha árnyaltabban, néha explicitebben – egyértelműsítsék, árnyalják, vagy újrafogalmazzák a dalszövegekbe foglalt üzenetet. Hogy ez poétikai vagy befogadásesztétikai értelemben milyen minőséget jelent, azzal nem szeretnék foglalkozni. Az érdekel, hogyan működhetnek ezek a szövegek a saját mozgásterükben, és hogy milyen kapcsolatokat hozhatnak létre a hypertextuális lehetőségek hálózata mentén.

Nem törekedve olyan szerteágazó osztályozásra, mint Genette, most csak két alaptípust szeretnék elkülöníteni. Az egyik a dalszöveget magyarázó, értelmező *kommentároké*, a másik pedig a dalszövegekhez lazábban kapcsolódó *esszé*ké.

„Erről szól ez a dal”

Az első típust, hogy a lehető legegyszerűbb legyen, miről is van szó, hadd illusztráljam rögtön egy teljes szövegnek és kommentárjának beidézésével. Az idézetek a New Jersey-i Burnt By The Sun első EP-jéről származnak. A dalszöveg (*Lizard-Skin Barbie* – *Michael Olender* szövege):

„Rendben. Még abba tudjuk hagyni. Itt az idő abbahagyni és továbblépni. Nem kell tovább normálisnak mutatnunk magunkat ezen a hideg, kopott úton. Teljesen bolondok vagyunk. Akárcsak tegnap. Akárcsak akkor, amikor legyőzték minket. Azt mondtuk, nem történhet meg. Ők megtették. A történelem hangosabb minden szónál, nem köti meg, nem hallgattatja el a tehetetlenség vagy a bizonytalanság. A sivatagok a beleegyezésünkkel terjeszkednek. Körülnézek, és roszdás romokat látok épülni. Nem tudunk mozdulni, még ha akarunk sem. Mozdulj. Nem tudunk mozdulni, még ha akarunk sem. Próbálj. Mozdulni. Agitálj.”

És a szöveg mellé tördelt kommentár:

„A nemrég lezajlott seattle-i demonstrációk felmagasztalása a társadalmi igazságosságért világszerte küzdő számos aktivista szívéből és elméjéből hiányzó realizmusnak köszönhető. Bár a tüntetések sikeresek voltak abban az értelemben, hogy elhalasztották a WTO konferenciát és fontos kérdéseket emeltek a legfontosabb napilapok címlapjaira egy egész héten át, mégis csak marginális eredményt hoztak, hiszen a WTO még mindig összehívható és létezik, ahogy létezett sokáig, mielőtt a demonstrációk lángra lobbantották volna a tárgyalásokat, hogy aztán gyorsan elhalványuljon az egész, ahogy minden más hírlapsztori reménysége. Bár a haladás valóban egy folyamat, nem szabad elfelejtenünk, hogy az igazság felé tett lépéseink tényleg csak lépések, és csak akkor hasznosak, hogyha a következő lépéshez vezetnek. Ha az egyszerű és korlátozott eredményeket nagy lépésekként ünnepeljük, azt kockáztatjuk, hogy elbizonytalanodunk a folytatásban, miután rájövünk, hogy a legnagyobb erőfeszítésünk csak egy részeredményhez vezetett.”

(Olender itt az 1999-ben, a WTO (World Trade Organization) seattle-i találkozója alatt kirobbant, és a WTO ellen irányuló antiglobalista tüntetés-sorozatra utal.)

Mielőtt sor kerülne az elemzésre, nézzünk gyorsan egy másik szövegrészletet a Nora első nagylemezéről (*For the Travellers*):

„Mi nem akarjuk megmenteni a világot
Mi csak tanuljuk, hogyan is élünk
Mi nem akarjuk megmenteni a világot
Mi csak tanuljuk, hogyan lélegezzünk
Lélegezd be.
(...)
Megtanulhatjuk belélegezni a füstöt
És meg tudjuk gyújtani a tüzeket
Ezernyi helyen;
Hallottam már ezernyi különböző dalban.”

És a teljes kommentár:

„Ezt a dalt azóta írjuk, amióta átértük az első élményeinket abban a különleges világban, ami a hardcore életstílus. Azon a napon kezdtük el írni ezt a dalt, amikor megvettük az első lemezünket, amikor először elmentünk egy koncertre, azon a napon, amikor először kézbe vettünk egy hangszert és találtunk egy módot a gondolataink szövegbe és zenébe foglalására. Ez a dal, akármilyen közhelyesen is hangzik, a hardcore-ról és a hardcore-ért szól. Azoknak ajánljuk, akik tudják, hogy egy zenekar miért utazik tizenöt órát azért, hogy adhasson egy koncertet, vagy hogy miért vezet valaki öt órát, csak hogy láthasson egyet. Ez a válasz arra a kérdésre, hogy valaki miért tölt el órákat egy koncert megszervezésével, egy fanzine írásával, vagy a szükséges pénzért való robotolással, hogy aztán kiadhasson belőle egy lemezt. Ez a mi zenénkről, szenvedélyünkről és életünkről szól, és arról, hogy ti hogyan segítitek élni mindezt.”

Látható, hogy a két szöveg eltérő témákat feszeget és más-képpen is viszonyul kommentárjaihoz. A *Burnt By The Sun* egyértelműen politikai üzenete mellett a Nora pont azt a közösségi tudatot próbálja szavakba önteni, amire az ilyen (vagy éppen különböző, másra irányuló) politikai hitvallások épülhetnek. Mint azt már sokan és sokféleképpen kimutatták, a közösség belső koherenciája elválaszthatatlanul összefonódik a kifelé kommunikálható üzenetekkel, állásfoglalásokkal – így van ez a hardcore-nak ebben a szegletében is.

A szükségszerű és elkerülhetetlen összefonódás elve mellett szól, hogy mindkét lemezen vegyesen találhatók politikai és közösségi, és emellett kimondottan személyes, monológ-szerű elbeszélések formájában megjelenő kommentárok is. A *Burnt By the Sun* már idézett négyszámos EP-jének a többi száma például a virtuális valóságban magára maradó egyénről (*Buffy*), a saját értékek melletti kitartásról (*You Will Move*), a boldogság relativitásáról (*The Fish Under the Sea Dance*) szól.

A Nora szintén sokféle, és egyben talán egyszerűbb kérdést feszeget. A lemez többi tételén előkerülnek a tétlenül végignézett, csak a hirdetőknak hasznot hozó rémhírek a te-

levízióban (*My Bloody Clownsuit*), az újrakezdés és túlélés (*Bring It*), a „ne add fel” örökzöldje (*Loser's Intuition*), és így tovább.

Talán az eltérő tartalmaknak köszönhetően más a két szövegpár belső viszonyrendszere is. A *Burnt By the Sun* politikai üzenete már nagyjából a dalszövegből is kikövetkeztethető, és ezt az üzenetet egyértelműsíti, látja el praktikus gyakorlati megjegyzésekkel, és egyben távlatokba emelve a kommentár.

A Nora dalszövegéből ellenben nehéz lenne bármilyen közösségi üzenetet kikövetkeztetni, legfeljebb egy pillanatnyi életérzést közvetít a szöveg. Ez a szándékosan – és talán kicsit túlzottan – homályos megfogalmazás némileg szembenáll a kommentár szintén személyes, de már nagyon is egyértelmű ajánlásával. De mire lehet ezekből a gesztusokból következtetni? Mire jó a kommentár?

Nem véletlenül hangsúlyoztam az esszé bevezetőjében, hogy a szövegek kommentárral való ellátásának esztétikai vonatkozásaival nem szeretnék foglalkozni, azaz hogy művésziileg „jó” vagy „rosszak”-e ezek a szövegek. A legtöbb professzionális értelmező álláspont jellemzően elítélően nyilatkozik a hasonló műfajok tartalmáról, egyfelől a didaktikus, magyarázó szándék, másfelől az üzenet mint olyan eleve megkérdőjelezhető fogalma okán. Az ilyen és ehhez hasonló álláspontokkal két okból nem foglalkozom. Az egyik, közzismert és gyakran hangoztatott érvem az, hogy a kultúrakutatásnak nem feltétlenül a kulturális közlések, tartalmak minőségével, hanem inkább azok társadalmi megalkotásával, működésével, összefüggéseivel érdemes foglalkoznia. A másik érv pedig szorosban kapcsolódik ehhez a célkitűzéshez: ahogy nem etikus bármely kultúra vagy kulturális rendszer gyakorlatait vagy műtárgyait a kutató saját, kanonizált értékrendjéhez mérni, ugyanúgy nem lehet egy irodalmiként kezelt mű esetén talán didaktikusnak ható megoldás képét kivetíteni egy más típusú szövegre. Úgy gondolom, ezek a kommentárok másképpen

működnek, mint az irodalmiként számon tartott szövegek nagy része, és éppen ez a másság – és a működés – teheti érdekessé őket.

A kommentár egyfelől *kommunikáció*. Elkülönülve a bemutatott, előadott szövegtől, de mégis szorosan kapcsolódva hozzá, azokhoz szól, akik sejtetően már eleve egy közösségi hálózaton belül jutnak hozzá a lemezhez. A kommentárok tehát ebben az értelemben nem magyarázzák a szövegeket, hanem párbeszédet kezdeményeznek azokkal, akik hasonló értékeik mentén és okán támogatják a zenekart. De ugyanígy működhet ez a kommunikáció, ha valaki éppen egy kommentárokkal bővített lemez meghallgatásán és az üzenetek elolvasásán keresztül könnyebben ismerkedik meg azzal, ami a hardcore ideológiáját, céljait jelenti. A befelé történő kommunikáció külső szemlélő által is könnyebben befogadható formája így valamelyest enyhítheti (a belső kritikák által is gyakran hangsúlyozott) kulturális belterjességet is. Amíg a hardcore eszmeisége adja magának a zenének is az alapját, és a zene műfaji identitását is, addig ez megkerülhetetlenül fontos gyakorlat marad. Ebben az értelemben egy ilyen lemez kettős funkciót tölt be – műalkotás és propagandaanyag is egyben.

A kommentár másfelől jelenthet *műfaji többszólamúságot* is. Legszerencsésebb esetben a dalszövegtől teljesen eltérő módon, egyfajta műfaji gyakorlatként egy alternatív formában, közlésmódban fogalmazza át és újra azokat a kérdéseket, amelyek a lemezen már – a dalszöveg által – fölvetődtek. Azaz: egy ilyen kommentár jelenthet „mediális alkalmazkodást”, a megfelelő forma megfelelő csatornán való kommunikálását.

Erre a funkcióra nyújthatnak szép példát abba a bizonyos második, az esszéek csoportjába sorolható kommentárok.

„Egy új világ küszöbén”

Ismét egy idézettel kezdve, álljon itt a szintén amerikai Zegota-tól két részlet, *A matter of paths to choose (In Movement in the Music.)* című dal szövegéből:

„Létezni.

Újra és újra és újra

Tagadd meg a rendszerüket, tagadd meg az útjaikat

Tagadd meg, ami eladható és megvehető!

Újra és újra és újra

Megvenni és eladni, megvenni és eladni

Meg fognak venni és el fognak adni”

Valamint egy szemelvény a hozzá kapcsolódó esszéből:

„De a zene eljött hozzánk, belépett a szívünkbe és most már jobban tudjuk. A világuk szabályai többé nem érvényesek ránk: szabadok vagyunk. Egy új világ, egy új idő küszöbe ez. Minden folyamatosan változik: minden pillanatban hatalmunkban áll újraalkotni a régi létünket vagy éppen az elpusztítása mellett dönteni, és egy új életet kezdeni. Az igazi élet eljött és már semmi sem lehet a régi.”

És ahogy a másik kommentártípusnál, most is nézzünk meg még egy páros részletet, de ezúttal újra a Zegota szövegyűjteményéből (*Open disobedience: bold resistance. In Movement in the Music.*):

„Mahagóni a luxus

Miközben a braziliai törzseket térdre kényszerítik

Mi tápláljuk az elnyomást

A vérük a kezünkhöz tapad”

A kommentár-esszé:

„Valószínűleg sokkal fontosabb a seggfej profitéhes üzletembereknek való levélírásnál vagy az öntelt képviselők üzenetrögzítőjén hagyott üzenetknél annak a felismerése, hogy minden politikai; minden cselekedetnek, amit végrehajtunk, politikai következmé-

neyei vannak. Ez azt jelenti, hogy amilyen cipőt veszek, amilyen ételt eszem, és amilyen munkát vállallok, egyaránt politikai következményeket von maga után. A nehéz: észrevenni ezt a kapcsolatot; hiszen nagyon gyakran több ezer mérföld választja el az okot a hatástól. Első pillantásra úgy tűnik, hogy annak a személyes döntésnek, hogy autót vezetek, semmi köze nincs egy Aleksinac nevű szerb város egy kerületéhez. De én eközben adót fizetek az autóm után és az amerikai állam ezt a pénzt arra használja fel (hozzátelhetném, a megkérdezésem nélkül), hogy legyártson és kilőjön egy olyan rakétát, ami Aleksinac városát egy romhalmazzá redukálja. Felismerni ezeket a kapcsolatokat és utakat találni a velük való megbirkózásra: ez a lényege a politikai változásnak. (...) Még ha nem is tudom megváltoztatni az egész világot egy délután alatt, tudom, hogy meg tudom változtatni az én saját világom. Meglehet az én döntésem, hogy soha többé nem iszom kávét, nem hozza el a békét Latin-Amerikába, de egy ilyen döntés egy különleges fényesség és melegség kis töredékét hozhatja el egy hideg és sötét világba. A fénynek és melegségnek erről a kis darabjáról szól ez a dal.”

Tovább haladva a párhuzamok mentén, ismét fel lehet fedezni különbségeket a két szövegrészlet és az esszéik kapcsolatában. Bár mindkét dal alapvetően a pénz- és beralapú kapitalista gazdasági rendszer által kitermelt egyenlőtlenségek bírálatáról szól, a kommentárok másra helyezik a hangsúlyt. Az első esszé azt az érzelmi alapot és annak közösségteremtő erejét emeli ki, ami mind az egyén, mind a közösség felől lehetővé teszi a politikai elköteleződést. És egy bizonyos politikai elköteleződésnek a folyamatát, alapelveit írja le a második részlet. A kommentárok szövegéhez kapcsolódása pedig láthatóan más a hosszabb esszé esetében, ezért is gondolom itt érvényesnek a műfaji többlet elvét.

Bár a szöveg és a kommentár közötti átfedés (mint a fenti esetekben) lehet egyértelmű, mégis az esszé olyan többletinformációkat és olyan érzelmi, sokszor vallomásszerű kötődést közvetít, ami viszont már függetlenítheti az írást az elsődleges olvasatban referenciaként szolgáló daltól. Már amennyiben nem fordítva kell tekintenünk az ilyen párosokra: a kommentár

tárta mint hivatkozási alapra, és a dalszövegre, mint a lényegi üzenetre épülő kivitelezésre. Ez a dilemma valószínűleg megoldhatatlan, még akkor is, hogyha néha maguk a szövegek tartalmazznak egyértelmű használati utasításokat arra nézvést, melyik is melyiknek a kommentárja, de nem biztos, hogy ez *elé*g egy hasonló – kulturális és nyelvi kódok által egyaránt kontextualizált – viszony meghatározásához.

Ilyen, egyértelműen fordított viszonyra lehetnek példák az olyan válogatáslemezek, amelyeket a kiadók egy bizonyos politikai üzenet támogatására és a közönséggel való megismertetésére jelentetnek meg. A német Join The Team Player records által kiadott *Can't Stop This Train* válogatáslemezhez (1999) mellékelte vaskos füzetben (angol és német nyelven) három esszé olvasható: egy előszó, amiben a szerkesztők nagy vonalakban vázolják a német aktuálpolitikai helyzetet, és a szélsőjobb oldali mozgalmak visszaszorításának szükségességét. A másik két szöveg már átfogóbb témákkal foglalkozik: *A kapitalista kizsákmányolás és a nyomor ellen!* Valamint a „*Belső biztonság*” – *Isten hozott a rendőrállamban* hosszabb kiáltványai már címükből kikövetkeztethetően a fennálló gazdasági és államrenddel szemben megfogalmazott radikális kritikának adnak helyet. És csak ezután következnek azoknak a zenekaroknak a szövegei, akik nevüket adták a válogatáshoz (például: Refused, Boy Sets Fire, Reversal of Man, Enfold, Cataract).

Ezek az esszék már túllépnek a szűk értelemben vett kommentár keretein, és bizonyos értelemben inverz viszonyt építenek ki a politikai aktivitás és a hagyományos értelemben vett műalkotás viszonyát illetően.

Kevert poétikák

Zárás- és levezetésképpen egy olyan példát szeretnék hozni, amely az eddig részletesebben tárgyalt szövegtípusokat valamilyen módon összegzi magában. Mind a kommentár kezdeti

kiinduló definíciójában, mind a dalszöveg és a kommentár viszonyának tárgyalásakor felmerült, hogy a szövegek közötti hivatkozási viszonyt nem csak az utalás gesztusa, hanem poétikai, formai jellemzők is meghatározzák. Ez azt jelenti, hogy vannak olyan történetileg kialakult szövegstruktúrák, amelyek *jellemzően* dalszövegek és *tipikusan* kommentárok. Amelyekről akár önmagukban is meg tudja állapítani a hétköznapi szemlélő, hogy – szerinte – melyik csoportba is tartozik, függetlenül attól, mi is a szöveg *valójában*, ha létezik ilyen nézőpont egyáltalán.

Utolsó példám egy olyan szövegtípust emel ki, amelynek eredetisége éppen abban nyilvánul meg, hogy önmagában tekintve nemigen lehet eldönteni, vajon dalszövegről, vagy kommentárról van-e szó. Ez a szöveg a Buried Inside már idézett lemezéről való, a címe: *Az idő mint pót-vallás (Time As Surrogate Religion)*:

„Kíméletlenül a standardizációért; a karteziánus megváltásért. Az idő az elsődleges szocializációs eszköz, kitörőhatalommal belénk vésődve és strukturálisan meghatározva. A technikai absztrakció háziasított teremtményei vagyunk. Ha a racionalizmus és redukcionizmus a mi vallásunk, akkor az időszámítás maga az áldás. Megtestesülve és megerősítve a rögzített eszmékben és a szilárdtest-áramkörökben. Ezt a keresztséget azok a hívők hozták el a történelem nagy korszakaiban, akik az elnyomást tették meg a legfőbb szükségletté. Azok a hívők, akik olyan szentté tették az időt, akár a kereszt. Kíméletlenül a standardizációért: a kerék fordul és fordulunk vele mi is, mindannyian.”

Elárulom, az angol eredetiben is rímtelen, szikár (épp csak hogy egy kis kerettel, visszatéréssel feldobott) értekező próza funkcióját, szerepét tekintve: dalszöveg. A műfaji fúzió, amit megvalósít, pedig egyszerre lehet alkalmas egy nagyon határozott politikai üzenet kommunikálására, és az olvasási (és hallgatási) stratégiák és hagyományok összekuszálása által egy újszerű poétikai minőség kialakítására.

Összegzés: esszé, kommentár, vagy mindkettő?

Ezeknek a szövegeknek (ahogy természetesen más szövegeknek is) az osztályozási és értelmezési lehetőségeit egyaránt meghatározza az adott hagyomány által kiválogatott és meghatározott művek által alkotott környezet, a kulturális használat mintázatai, a hivatkozások viszonyrendszere, és az ezektől való elkülönбöződések, eltérések szóródása, valamint a szövegekről alkotott esztétikai ítéletek. Amelyek legalább annyira változatosak és átfedőek, mint a kommentárok és a dalszövegek viszonyai. Amely viszonyrendszernek az egyik legfontosabb jellemzője és tanulsága a hardcore kommentárok, esszék és dalszövegek világában, hogy pusztán a szöveg tartalma és felépítése alapján gyakorlatilag lehetetlen minden esetben biztosan megmondani: egy dalszöveghez társított kommentárról, vagy egy kommentár hivatkozási alapjául szolgáló dalszövegről van szó. Ami segíthet a döntésben, az már túl van a nyomtatott szövegen, és a szintér kultúrájának a mintázataiban rejlik – erről szólt ez a fejezet.

7. FEJEZET

ÁRNYÉK- BOKSZOLÓK

KÖZÖSSÉG- ÉS ELLENSÉGALKOTÁS
TOUGH GUY HARDCORE SZÖVEGEKBEN

Összefogás, ellenállás, hűség: többek között ilyen és ehhez hasonló jelszavak köré szerveződik a „tough guy” hardcore-nak is nevezett irányzat dalszövegei és azok reflexiói által megalkotott identitásalakzat. Kulturális és nyelvi kódok felfejtésével közelítem meg a problémát, hogy a retorika hogyan működhet közre egy közösség- és ellenségkép kialakításában, és mindezek hogyan ágyazódnak a műfaji szintér hagyományába.

„Ha nem élsz valamiért
A semmiért halsz meg”
(Hatebreed: Live For This)

A jellemzően a városi élet és a városi közösségek konfliktusairól szóló urbánus műfajok (Havasréti 2005) és kultúrák a fontos ideológiai, zenei és életmódbeli eltérések mellett számos olyan hasonló, összekötő vonással is rendelkeznek, mint bizonyos fogalmak, metaforák használati módjai és utalási rendszerei. Kiemelve kettőt a köznyelvben is előforduló, ezért az úgymond szubkulturális kereteken túl is érthető metaforákból: például az „utca nevelt fel” mondatban az „utca” nem a szimpla útvonalat, hanem a biztonságosként értelmezett ott-hon zárt terén kívül eső, földrajzi és életmódra vonatkozó értelemben is nyitott terekben való érvényesülés, küzdelem helyét jelenti (Lásd: Madball: Streets of Hate, In Demonstrating My Style). Vagy az „engem az élet tanított” kijelentésben az „élet” szó szintén a küzdelem és a túlélés fogalmaival hoz létre hasonló mögöttes tudásra épülő jelentéstani formációt. Ennek a küzdelemnek nincsenek szervezett keretek között megtanulható, vagy (a zárt) iskolai térben elsajátítható szabályai, ezért az „utcai élet” itt a gyakorlat által elsajátított „valódi tudás” megszerzésének pótolhatatlan folyamatára utal. Ami egyben az intézményes tudás, a hivatalos keretek alternatívájaként lép föl (például: Madball: Lesson of Life, In Look My Way, vagy Hatebreed: A Lesson Lived is a Lesson Learned, In The Rise of Brutality).

Ezek és az ezekhez hasonló metaforák a mindennapi nyelvben és a dalszövegekben egyaránt úgy alkalmazhatóak, hogy egy bizonyos közösségi tudásra alapozva (mi/ők tudjuk, tudják milyen is az az utcai élet) már nem tartanak igényt az eredeti referenciára, vagy az arra vonatkozó magyarázatra. A metafora tulajdonképpeni jelentése, hivatkozási alapja így már nem minden esetben nyilvánvaló, de a használatban mégis tovább alkalmazzuk az eredetileg akár egészen másra referáló fogalmakat. Így válhat a metaforából önmaga magyarázata, vagy akár érv is egy zárt ideológiai struktúrában. Az ilyen rögzített metaforikus viszonyokra és rendszerekre épülő retorika pedig számos ellenkulturális műfajban is előkerül, a hip-hop-tól a hardcore-on keresztül egészen a heavy metalig (L. Varga 2003, 2004). Nem feltétlenül manipulatív céllal, hanem a vélt közösség belső egységének felépítése és hangsúlyozása, valamint a közösségen kívüli csoportok azonosítása, elkülönítése érdekében.

A „tough guy” hardcore egy a fentiekhez hasonló stratégiával is dolgozó irányzatok közül – de hogy miért és főleg hogyan is működhetnek közre az ilyen retorikai alakzatok egy bizonyos közösség- és ellenségkép kialakításában, azt egyes szövegek közelebbi olvasatán keresztül szeretném megmutatni, közvetlenül a műfaji szintér bemutatása után.

Kemény fiúk

Az irányzat a nyolcvanas évek elején az amerikai punkból kialakuló hardcore mozgalom egyik oldalhajtásaként, a kilencvenes évek elején-közepén öltött határozottabb formát az Egyesült Államok északkeleti részén, illetve később leginkább Észak-Európában. A standard elbeszélések szerint a műfaj két fontos inspiráció nyomán született meg. Az egyik a New York-i hardcore szintér nagy hatású előadóinak (mint például a Sick of It All) hatása: a gyors, lendületes, egyszerű és agresszív zenével közvetített társadalomkritika, ami egy erőteljes közösségi összetartozás – és ezzel egy szervezettebb „ellenszegülés” – kommunikálásával párosult. A másik pedig a kilencvenes évek folyamán az addig punkosabb hangzású hardcore-ba fokozatosan és folyamatosan beszivárgó metalos megoldások, mint például a korábbinál jóval mélyebbre, erőteljesebbre kevert gitárok. A két irányból érkező (egyszerre zenei, közösségi és ideológiai természetű) hatás eredménye lett zenei téren a moshmetal vagy moshcore kialakulása: egy jellemzően 4/4-es, középtempós ritmusból, masszív, egyszerű riffekből és mélyfekvésű üvöltözésből kikevert hangzás, ami mint a neve is mutatja, véletlenül sem kíván messzebb mutatni a zenei erőszak díszítésmentes kifejezésénél. Vannak ugyanakkor a „tough guy” közeleggel rokon, de progresszívabb zenei kifejezőmóddal élő zenekarok is, mint például a moshcore-t az amerikai heavy metal új hullámának néhány jegyével vegyítő 100 Demons (hasonló című főművével), vagy az éppen a műfajt az ironiával vegyítő Bury Your Dead (például: a *You Had Me at Hello*, a *Beauty and the Breakdown* vagy a *Mosh*

n' Roll lemezekén). A tough guy („keményfiú”) elnevezés pedig a zenéhez kapcsolódó attitűdre utal: az öltözködési, vizuális kódok és a szövegek egyaránt a zenéhez hasonló, egyszerű és puritán, „kemény és kompromisszummentes” hozzáállást hivatottak kifejezni. Mint sok más esetben, az angolszásznál kevésbé óvatos magyar elnevezés érzékeltetheti legkifejezőbben az irányzat karakterét: anyanyelvünk nemes egyszerűséggel „bunkó hc”-nak becézi a keményfiú-stílust.

Ha a legfontosabb zenekarokról beszélünk, akkor az első helyen a *Madball*t szokás említeni: a New York-i csapat egyszerre tekinthető a műfaj kialakulását befolyásoló fontos hatásnak, és a stílus első markáns képviselőjének. A kettős szerep nem utolsósorban annak köszönhető, hogy az 1989-ben alakult zenekar még most is aktív, legújabb lemezük 2014-ben jelent meg *Hardcore Lives* címmel.

A legnépszerűbb és legismertebb tough guy banda viszont ma egyértelműen a *Hatebreed*. A zenekar jól vette az akadályokat 1994-es megalakulása óta, és sikeresen bekerült a mainstream médiába: több amerikai szuperprodukció filmzenéjéhez járultak hozzá egy-egy számmal, és a frontember Jamey Jasta az MTV 2 műsorvezetőjeként is bebiztosította zenekarának ismertségét. Legfontosabbnak, a műfajban klaszszikusként számon tartott lemezük, ami az igazi (főleg üzleti) áttörést meghozta számukra, a 2002-es *Perseverance* is nagykiadónál, a Universalnál jelent meg, azóta megjelenő lemezeik folyamatosan helyet kaptak a Billboard 200-as listáján.

Az egykor a következő Panterának is nevezett kaliforniai *Throwdown* ilyen szempontból kalandosabb utat futott be, a kezdeti szikárabb hardcore-ból dallamosabb, groove-osabb metalba váltó és azzal népszerűvé (*Vendetta*, *Deathless*) váló zenekar hosszú idő után 2014-ben ismét visszaváltott a kezdeti évek stílusára és egyben a szűkebb rétegközönségre az *Intolerance* albummal.

A *Throwdown*nal éppen egyidős, 1997 óta létező holland *Born From Pain* bár szintén otthonosan mozog a nemzetközi

színtéren, és számos személyes és kollaboratív szál köti őket a műfajban legismertebb nevekhez, az említettekéhez mért közönséget eddig még nem érték el. Első lemezük a 2002-es *Reclaiming the Crown* volt, legutóbbi lemezük pedig 2014-ben jelent meg *Dance With The Devil* címmel.

De milyen világkép rajzolódik ki a műfaj ismert nagyjainak és viszonylag ismeretlen kisebb zenekarainak a munkásságából, konkrétan a dalszövegekből? A fontosabb fogalmi csomópontok mentén, a fenti zenekarok korai lemezeiről válogatott szövegeken keresztül kísérlek meg választ adni ezekre a kérdésekre.

Mi és ők

A társadalomtudományok úgynevezett nyelvi és narratív fordulata óta már közhellyé merevedett az a megállapítás, miszerint a többes szám első személyű megfogalmazások szükségszerűen létrehoznak egy olyan közösségi és retorikai határvonalat, amely elválasztja egymástól a „mi” és az annak (retorikai és társadalmi) körén kívül eső csoportokat. Szintén általánosan elfogadott felismerés, hogy egy koherens módon elbeszélte ők-narratívum nagymértékben segíthet nem csak a további elkülönülésben, hanem a saját, mi-identitás erősítésében is (Eco 2011). Ez utóbbi jellegzetesség azért különösen fontos, mert bár nehéz volna kísérleti eredményekkel alátámasztani, de valószínűnek mondható, hogy szembenállónak vagy akár másiknak értelmezett csoport nélkül nem jöhet létre a „mi” fogalma sem. Nehéz megragadni ezért a következőkben elemzett ellenállás-attitűdnek a geneziséjét. A hatások és közösségek dinamikus egymásra hatása nyilvánvalóan rendszerszerűen működik, világosan körülrajzolható kezdet- és végpontok nélkül.

Demonstráció

De mivel valahonnan el kell indulnunk, kezdjük a közösség legalapvetőbb alkotóelemétől, az egyéntől. Sokan megfogalmazták már az igazságkereső harcos szívének hétköznapi fájdalmait, de talán a Born From Pain sorai érzékeltetik legjobban ezt a lelkiállapotot:

„Magányosan járok
Ebben az istenverte világban
(...)
Nézz a szívembe
Ez egy szegény nélküli szív
Kiállta a próbát és rozsdamentes maradt
Rozsdamentes, mint az acél”
(*Stainless*)

A legfontosabb üzenete ennek a részletnek az átmenetek, árnyalatok nélküli önmeghatározás igénye: az igazak felette állnak a világ alantas dolgainak és ebben semmiféle kompromisszum nem képzelhető el. Lényeges mozzanat, hogy ez a viszony időben is állandó:

„Az évek múlnak és az emberek változnak
De én hű maradok magamhoz.”
(Madball: *Demonstrating my Life*)

Ennek a hűségnek és életvitelnek nélkülözhetetlen velejárója (ha éppen nem egyetlen megjelenési formája, mint ahogy arról a továbbiakban még szó lesz) a befelé, a hasonlóan gondolkodók felé kommunikált összetartozásnak a hangsúlyozása, valamint a kívülállók és ellenségek felé mutatott egység és erő állandó demonstrálása. Megelőlegezve a későbbi következtetések egyik téziséjét: e folyamatos bizonyítási igény és vágy olyannyira áthatja a tough guy szövegeket, hogy a védelmezett vagy hivatkozott életmód bemutatására már nem is marad hely. A folyamatos referenciaként szolgáló világ rejtett marad, egy olyan fiktív univerzumnaként, aminek az igazsága magától értetődőnek tekinthető, és mintha a belőle eredő indulatok kifejezése elegendő volna az álláspont és az (akármilyen) életmód bemutatására.

A család

A demonstrálási vágnak ez a vállaltan exhibicionista ösztöne azonban alapvetően nem az egyénre, hanem a hasonlóknak tartottak összetartozására és összefogására koncentrál. Az egyéni megszólalás és erő kinyilvánítása annyiban fontos, hogy a mindennapi életben sokszor a közösségen kívül, ott és akkor egyedül kell helytállni, de mindez az egyéni helytállás semmit sem ér a „család” köteléke nélkül:

„Ez egy család, én számítok rád, te számíthatsz rám.
Segítsétek egymást: óvd fivéred, segítsd nővéred, ahogy csak tudod.
(...)
Ez a testvériség nem élhet nélkülöd.”
(*Throwdown: Family*)

Az egyéni szerepvállalás tehát a családon belül is fontos, hiszen erős csak úgy lehet a közösség, hogy az egyénileg a lehető legjobban helytállóak támogatják egymást:

„Tudom, a családom mögöttem áll
És nélkülük hol a pokolban lennék
De továbbra is önmagam kell, hogy maradjak
A legjobbat kell kihoznom magamból –
a legjobbat, amit csak tudok”
(*Madball: Pride [Times Are Changing]*)

A Throwdown egyik lemezcíme is (*You Don't Have to Be Blood To Be Family*) nyilvánvalóvá teszi, hogy a „család” nem vérségi köteléket, hanem egy annál sokkal erősebbnek mondott, meggyőződés és szeretet alapján szerveződő csoportot jelent. De nem mellékes az sem, hogy a valódi családi háttér és segítség is fontos szerepet játszik a „tough guy” retorikában, akárcsak számos más extrém zenei műfajban (Kahn-Harris 2004a). A lemezekhez mellékelt köszönetnyilvánítási listán a baráti zenekarok mellett legtöbbször ott szerepelnek a csa-

ládtagok is, jelezve, hogy a tough guy kultúra esetében (ahogy nagy vonalakban a hardcore és az extrém metal számos irányzatánál sem) nem generációs lázadásról és szembenállásról vagy értékeket tagadó hozzáállásról van szó, hanem éppen ellenkezőleg, egy saját, de sok szempontból tradicionális és konzervatív értékrendszer melletti kiállásról, és ennek a hirdetéséről. (Ez az értékrendszer sokszor egyet jelent az alkoholt, drogot, promiszkuitást és akár a húsevést tagadó straight edge etika felvállalásával, amit a most elemzett zenekarok közül csak a Throwdown hirdet következetesen. (A straight edge etikáról bővebben lásd Tófalvy [2004].)

Hogy az (egyelőre láthatatlan) értékrendszerhez való hűség és annak én- és közösségcentrikus bemutatása hogyan vonja maga után a többes szám harmadik személyű ellenségkép kialakítását, azt szépen szemlélteti a Madball kiskatéserűen megfogalmazott hitvallása:

„Most – eljött az egység ideje
Miért – mert ez sokat jelent nekem
Mi – újra erősek lehetünk
(...)
Ők – mindig le akartak törni minket
Mi – még mindig itt vagyunk
Miért – mert egységért harcoltunk”
(*Unity*)

Bár az sem teljesen világos, pontosan mire is vonatkozik az oly gyakran (szinte minden tradicionális hardcore lemezen) emlegetett Egység („Unity”), és esetleges elmulasztása esetén az arra való felszólítás (Unite! – ennek a szónak az ütemes skandalásából áll nagyrészt a Throwdown *You Don't Have To Be...* lemezének nyitánya, a meglepő című *Unite*), de hátha az új szereplők, az „ők” (vagy ő) érthetőbbé tehetik az egységnek és ellenségnek ezt a szembenállását. Mit akarnak? Hogyan lehet helytállni velük szemben, harcolni ellenük? Nézzük szépen sorban.

Az ellenség

Hogy az ellenségkép kialakítása és/vagy jelenléte valóban nélkülözhetetlen a „tough guy” közösség és az egyén mindennapi lelki muníciójához, arra a Hatebreed sorai világítanak rá:

„Hazudtolj meg, gyűlölj
Te vagy a szükséges inspirációm
Minden inspiráció, ami kell nekem
A kételyed fűt
A gyűlöleted hajt
A kihívás feltűzel
Csak keményebb küzdelemre készített sz”
(Facing What Consumes You)

Akárcsak a demonstráció önigazoló attitűdjénél, az ellenséggel való szembefordulás esetében is – úgy tűnik – a retorika az elsődleges tere a küzdelemnek. Nem valós, elkövetett bűnök vagy cselekmények vannak ugyanis az ellenség számláján. (Vagy ha vannak is, csak kivételes esetben mondatnak ki.) Az ellenség talán legfőbb bűne inkább az, hogy nem tiszteli, nem érti, és semmibe veszi a közösséget és életmódját, sőt mi több, bukását kívánja:

„Nem tiszteled, ahogy élek
(...)”

Nem volt szíved, sem lelked
Mindig keresztülláttam a hazugságaidon
És mindig gyűlölni foglak azért, ami vagy.”
(Hatebreed: Remain Nameless)

Tehát amit tudhatunk, hogy az ellenség lelketlen. Továbbá: nincsenek meggyőződéseik, és elítélik az erős közösséget, pedig valójában ők a gyengék. Azt hiszik, hogy ők az igazak, és oldalukon az igazság, pedig nem így van: minden szavuk hazugság, és álmvilágban élnek. Ez az értékhiányos, destruktív ellenség

amellett, hogy a fő inspirációt adja a küzdelemhez, a gyengeség és értéktelenség szinte minden attribútumaival rendelkezik:

„Igazzág. Becsomagolod a szavaiddal.
Erő. Mindannyiunkban megszületett,
de te valahogy nem találtál rá.
Gyűlölet. Már túl késő kitörölni,
és ez minden, amit érzek a gyengékkal szemben.
Egyszerűen gyenge vagy. Beszélj és jársz.
De sohasem fogod járni az utat.”
(Throwdown: Hate For The Weak)

Hiába van az ellenség gyengeként és alacsonyabb rendű életformaként beállítva (ugyanúgy, mint ahogy azt – szerintük – az ellenség állítja róluk) mégis megfélelőnek bizonyul a saját erő és nagyszerűség hangsúlyozására:

„A bukásomat akarod látni
De erre nem lesz lehetőség (...)”
Ez a mi életünk. Ezek vagyunk mi (...)”
Ez erő a mi szívünkben (...)”
Erős maradt az éveken át
Ez folyik az ereinkben
Mi igazak maradunk magunkhoz
Ki vagy te, hogy bírálj minket?
Ki vagy te, hogy megítélj minket?
Tisztelettel, becsülettel és alázattal
Fordulok családom és barátaim felé
Ez mélyebb a vérnél,
ez minden, amink van.
Ez biztos.”
(Hatebreed: Proven)

A klasszikus katonai virtussal szemben – erős ellenséget dicsőség legyőzni – ennek az alantasnak és ócskának tartott ellennek a folyamatos verbális támadása tökéletesen megfelel a saját erő demonstrálására. De van olyan retorikai terep, ahol közelebb kerülünk a küzdelem katonai metaforikájához, és ez a háborúé.

Háború – erőszak nélkül?

„Ez egy háború” – állítja a Throwdown (*Declare Your War*), és ők se másra értik ezt a szót, mint a mindennapi életre. A háború viselése „ellenük” a család és a közösség próbája: hűnek kell lenned önmagadhoz és a többiekhez, csak így győzhetsz a harcban. Egyes értelmezések szerint ennek a küzdelemnek jóval nagyobb tétje van: maga az élet. Az igazi életet ugyanis el akarják rabolni tőlünk, és egy hamis, mű-életet kényszerítenek ránk, ami ellen védekeznünk kell:

„Szerezd vissza az életed. Harcolj, harcolj.

Fogsz harcolni az életedért?”

(*Hatebreed: Hollow Ground*)

Amikor elszakad a cérna, akkor persze már nem csak önvédelemről van szó, ahogy a Hatebreed tovább buzdít minket: „zúzd össze az ellenségeid” (*Smash Your Enemies*), vagy érzékletesebben kifejtve:

„A testem minden csontja fájni fog

Amíg nem pusztítok el mindent, amit szeretsz

És nem töltöm meg az életed a fájdalommal

Tíz kibaszott hosszú év (...)

És kurvára nem tudsz megállítani

A bosszúm végre megszületett (...)

A rémuralmad hamarosan véget ér

És nem fogok kegyelmezni a lelkednek.

A véred a kezemhez tapad.

Vért kíván, amit tettél.”

(*A Call for Blood*)

Kommentárt, úgy tűnik, már nem nagyon kívánnak ezek a sorok, viszont egy olyanfajta tisztázásra szükségük van, ami a szövegben jelen nem lévő, de mégis lényeges kulturális információk miatt fontos. A tough guy hardcore szövegek ugyanis – bár teljesen más kontextusban, mint például a death metal szövegek „gyűlöletbeszéde” (Kahn-Harris 2004) – nem

akarnak buzdítani és nem is buzdítanak valós agresszióra. Az agresszió, éppen azért, mert nem bandák közti rivalizálásról, vagy konkrét személyekről szól, nem lép(het) túl a metaforikus kereteken, legfeljebb a koncerteken szabadulhat fel, de ott sem olyan mértékben, ami meghaladná a kritikus értéket. A legfontosabb kiegészítő, árnyaló adalék ehhez a (nyelvileg) agresszív attitűdhez a mozgalom erőszakellenes eredete, ami egy meglehetősen paradoxnak tűnő (és meglehet, valóban ellentmondásos) ideológiai alakzatot hoz létre: hiába az erőszakos kifejezés mód a legjellegzetesebb médiuma a tough guy üzeneteknek, az iránymutatás mégis ellenzi az erőszakot:

„Nem kell több gyűlölet – senki sem egyforma

Nem kell több gyűlölet – nyisd meg az elméd”

(*Throwdown: No More Hate*)

Ez a mozzanat ráirányíthatja a figyelmet a nyelvi kódokról a kulturálisakra, arra, hogy sok mindenre nem a szövegekben, hanem abban a közösségi tudásban találhatjuk meg a választ, ami létrehozza és keretezi mindezeket a nyelvi reprezentációkat.

Kulturális kódok

Az eddigi idézetek, bár válogatottak, de nem esetlegesek voltak: a tough guy szövegek legfőbb és -nyilvánvalóbb jellegzetessége, hogy általános, nehezen definiálható alanyhoz szólnak, és az üzenetek néha ellentmondásba kerülnek a színtér gyakorlatával és etikájával – emiatt egyébként számos kritika is éri őket, a szűkebb és tágabb hardcore közösségen belül és kívül egyaránt.

Az eddigiekben láthattuk, hogy mind az egyéni állásfoglalás, mind a család összetartozásának lényege, mind az ellenségek kiléte homályban maradt. Ez még akkor is így marad, ha van egy-két szöveg, ami legalább megemlíti saját nevén a hardcore vagy a straight edge mozgalmat, és így próbálja legitimálni magát: a Throwdown (*The Edge Is Strong*) vagy a Madball (*Hardcore Still Lives!*) ilyen gesztusai azonban a kívülálló számára ugyanolyan érthetetlenek, nehezen dekódolhatóak, mint az ismeretlen ellenség felé irányuló agresszió.

Mindezekből többek között azt a következtetést lehet levonni, hogy a tough guy kultúra retorikájának önmagába mutató volta alapvetően abból ered, hogy nem teszi lehetővé a műfaji színtér közösségi hálózatán kívülről értelmezni próbálók számára a (nem is feltétlenül biztos, hogy a kívülvilágban létező entitásokra vonatkozó) szövegek megértését. Ennek a jellegzetességnek két társas-kulturális következménye is van. Az egyik az, hogy ebből az alkotói-értelmezői dinamikából következően, melyben a külső értelmezés eleve akadályba ütközik, az elsődleges közönség a bejáratott értelmezői közös-

ség, a szövegek funkciója pedig elsősorban a közösségi tudat fenntartása.

A másik következményt leginkább művészetszociológiai-nak lehetne nevezni. Láthattunk már példákat a művészet- és költészettörténetben arra, hogy egy műalkotás azért válik kiemelten értékessé (illetve annak értelmezetté), mert az utalásai nem világosak (bár az ilyen esetekben sokszor bebizonyosodik, hogy valójában teljesen hétköznapiak, csak – például – ma már ismeretlen dolgokra utalnak), és ez a homályosság valamiféle művészi transzcendenciát alakít ki. Ez a tough guy szövegek esetében pont ellenkezően működik. Az értő, belső közönség számára is egyszerűen megfogalmazottként reprezentálódó szövegek az outsider nagyközönség számára még semlegesebben jelennek meg azáltal, hogy ők még az (esetleg valamilyen támpontot adó, hivatkozást jelentő) utalásokat sem érthetik.

Összegzés: megalkotott ellentétek

Végezetül pedig még két kulturális tanulságot szeretnék levonni az elemzett szövegekből. Az egyik az, hogy ez a közösség, bár tehetné, de nagyon ritkán, illetve gyakorlatilag nem kommunikálja azokat az értékeket, amelyekre tulajdonképpen a közösség épül. Pedig a műfaj történeti eredete és a közösségek aktivitása is azt mutatja, hogy vannak ilyenek, és ezek még elvértve bekerülhetnek a szövegekbe is, mint például a nyomor, a társadalmi egyenlőtlenségek elleni küzdelem (*Hatebreed: Final Prayer, Another Day, Another Vendetta*), vagy a drogmenetes élet hirdetése (*Throwdown: Raise Your Fist*).

De ha csak szövegekről beszélünk, ezeknek az egyébként megismerhető és létező értékeknek a reprezentációi rejtettek, vagy legalábbis periférikusak maradnak. Ebből adódik a második tanulság: úgy is lehet közösséget építeni és fenntartani, hogy a kapcsolatok természetét nem, csak magukat a kapcsolatokat (úgy, ahogy az állítások helyett az elveszett referenciájú metaforákat) hangsúlyozzuk: ezáltal sok olyan egyén csatlakozhat a közösséghez, akik közös értékkel nem feltétlenül rendelkeznek, de annál inkább hangsúlyozzák összetartozásukat.

Amiről így elég nehéz eldönteni, hogy valójában miben gyökerezik és hogy hitelesnek nevezhető-e avagy sem. De lehet, hogy ebben az értetlenségben is hasznosabb – és főleg kényelmesebb – pusztán a szövegre hagyatkoznunk:

„Soha nem fogod megérteni a gyűlöletünket
De ez nem is számít...”
(*Madball: Ball of Destruction*)

A könyv egyes fejezeteinek korábbi változatai

Tófalvy Tamás (2016) Polc, mappa, playlist. A rögzített zene tárolása, a zenei identitás kommunikációja és a technológiai ökoszisztéma. Századvég, 1., pp. 95-112.

Tófalvy Tamás (2015) Vinyl, mp3 és kulturális tőke: az audioformátumok és zenei médiumok kulturális megalkotása. In Ignác Ádám (szerk.) Műfajok, stílusok, szubkultúrák. Tanulmányok a magyar populáris zenéről. Rózsavölgyi és Társa. pp. 193-211.

Tófalvy Tamás (2014) 'MySpace bands' and 'tagging wars': Conflicts of genre, work ethic and media platforms in an extreme music scene. First Monday, (19) 9. <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/4354/4115>

Tófalvy Tamás (2013) Metál az ész – kik azok a metálkutatók? Magyar Narancs, 38. 52-53.

Tófalvy Tamás (2012) Underground és közösségi média: Hogyan termelődik újra az underground kulturális tőke a zenei színtereken a korlátlanul hozzáférhető zene korában? Guld Ádám – Havasréti József (szerk.) Zenei szubkultúrák médiareprezentációja: stílusok, színterek, identitáspolitikák. Gondolat Kiadó, Budapest - Pécs, pp. 24-39.

Tófalvy Tamás (2011) Zenei közösségek és online közösségi média In Tófalvy Tamás – Kacsuk Zoltán – Vályi Gábor (szerk.) Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában. (ÚjMédia Re:Mix 5.) L'Harmattan, Budapest, pp. 11-39.

Tófalvy Tamás (2008) Extrém zenei műfajok és online közösségi média: a szubkultúráktól a műfaji színterekig. Replika, 65. pp. 135-149.

Tófalvy Tamás (2008) Myspace-bandák és címkézés-háborúk: Az online közösségi alkalmazások és a deathcore színtér esete. Replika, 65. pp. 217-233.

Tófalvy Tamás (2006) Kommentárok és prófécia. Szövegtípusok és kommentárok hardcore-szövegekben. Prae 3, pp. 43-49.

Tófalvy Tamás (2005) Árnékboksolók. Közösség- és ellenségképző stratégiák „tough guy” hardcore szövegekben. Szoc.reál, 10. pp. 52-55.

Hivatkozások

Adorno, Theodor W. (1970) Zene, filozófia, társadalom. Gondolat.

Anderson, Chris (2007) Hosszú farok. A végtelen választék átírja az üzlet szabályait. HVG Könyvek.

Anderson, Tim (2007) How CDs are remastering the art of noise. Guardian, január 18. <http://www.theguardian.com/technology/2007/jan/18/pop.music>

Bajaj, Vikas (2014) Taylor Swift Versus Spotify. Taking note blog, The New York Times., November 12. https://takingnote.blogs.nytimes.com/2014/11/12/taylor-swift-versus-spotify/?_r=0

Barna Emília (2012) Articulating the (Inter)National through Aesthetic Choices: Towards an Understanding of the Hungarian Indie Scene 2000-2010 in a Translocal Context. Eastbound, 1. <http://eastbound.eu/2012/barna>

Barna Emília (2014) A hálósoba, a stúdió és a közösségi média találkozása – A budapesti hálósobapop-szintér. Információs társadalom, 4. 30-45.

Bátorfy Attila (2011) Freee: Egy szubkulturális sajtótermék és a magyarországi elektronikus zenei kultúra párhuzamos története. In Tófalvy Tamás – Kacsuk Zoltán – Vályi Gábor szerk. Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában. (ÚjMédia Re:Mix 5.) L'Harmattan, Budapest, pp. 227-244. http://zeneihalozatok.hu/konyv/ZeneiHalozatok_Batorfy_Attila.pdf

BBC News (2007) Radiohead album set free on web. BBC News, October 10. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7037219.stm>

BBC News (2008) Nine Inch Nails offer free album. BBC News, May 5. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7384324.stm>

Becker, Howard ([1963] 1997) The Culture of a Deviant Group: The Dance Musician. In K. Gelder és S. Thornton, szerk.: The Subcultures Reader. New York: Routledge, 55-65.

Beer, David (2008) The iconic interface and the veneer of simplicity: MP3 players and the reconfiguration of music collecting and reproduction practices in the digital age. Information, Communication & Society, 11:1, 71-88.

Bennett, Andy (2004a) Virtual Subculture? Youth, Identity and the Internet. In A. Bennett és K. Kahn-Harris, szerk.: After Subculture. London: Palgrave Macmillan, 162-172.

Bennett, Andy (2004b) Consolidating the music scenes perspective. Poetics, 32 (3-4): 223-234.

Bennett, Andy (2005) Szubkultúrák vagy neo-törzsek? A fiatalok, a stílus és a zenei ízlés közötti kapcsolat újragondolása. Replika, 53: 127-143.

Bennett, Andy – Keith Kahn-Harris (2004) szerk. After Subculture. London: Palgrave Macmillan.

Bennett, Andy – Richard A. Peterson (2004) szerk. Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual. Nashville (TN): Vanderbilt University Press.

Bijsterveld, Karin (2008) Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century. The MIT Press.

Blush, Stephen (2001) American Hardcore: A Tribal History. Feral House.
Chatterton, Paul – Robert Hollands (2003) Urban Nightscapes. Youth Cultures, Pleasure Spaces and Corporate Power. Routledge.

Bødker, Henrik (2004) The Changing Materiality of Music. Aarhus School of Business, Papers from The Centre for Internet Research. Aarhus, Denmark.

Bodó Balázs (2013) Set the Fox to Watch the Geese: Voluntary IP Regimes in Piratical File-Sharing Communities. In M. Fredriksson & J. Arvanitakis (Eds.), *Piracy: Leakages from Modernity*, Sacramento, CA: Litwin Books.

Bolter, Jay David – Grusin, Richard (1999) *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press.

Bolza, Federico (2008) Music and technology: Friends reunited. *Telegraph*, augusztus 11. http://blogs.telegraph.co.uk/technology/shanerichmond/4872757/Music_and_technology_Friends_reunited/

Borschke, Margie (2012) Ad hoc archivists: mp3 blogs and the generation of provenance. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. Vol. 26, No. 1., 1–10.

Bourdieu, Pierre (1998) Gazdasági tőke, kulturális tőke, társadalmi tőke. In: *Tőkefajták: A társadalmi és kulturális erőforrások szociológiája* (Szerk.: Lengyel Gy. – Szántó Z.). Aula Kiadó, Budapest. 155–176.

Bradley, Dale A. (2006) Scenes of Transmission: Youth Culture, MP3 File Sharing, and Transferable Strategies of Cultural Practice. *M/C Journal, A Journal of Media and Culture*, 9(1). <http://journal.media-culture.org.au/0603/05-bradley.php>

Collins, Steve – Young, Sherman (2014) Beyond 2.0 – The Future of Music. *Equinox*.

Colly, Joe (2010) Ghosts in the Machine. *Pitchfork*. <http://pitchfork.com/features/articles/7806-ghosts-in-the-machine/>

Devine, Kyle (2013) Imperfect sound forever: loudness wars, listening formations and the history of sound reproduction. *Popular Music* (32)2. 159–176.

Ebare, Sean (2008) Digitális zene és szubkultúra: fájlcsere-lők és stíluscserélők. *Replika*, 65. 177–199.

Eco, Umberto (2011) Ellenséget alkotni. In *Ellenséget alkotni*, Európa. 8–35.

EFF (2008) Electronic Frontier Foundation: RIAA v. The People: Five Years Later. <https://www.eff.org/wp/riaa-v-people-five-years-later>

Ellis, Warren (2010) On the death of blogging. *Wired UK*. <http://www.wired.co.uk/magazine/archive/2010/12/start/warren-ellis>

Epstein, Dan (2007) Job For a Cowboy. <http://www.revolvermag.com/content/job-cowboy>

Fikentscher, Kai (2000) „You better work!”: Underground Dance Music in New York City. Wesleyan University Press.

Fodor Péter (2012) Bukj föl az árból! Metálwebzine-ek és -blogok válasza a zeneforgalmazás megváltozott mediális szokásrendjére. In Guld Ádám – Havasréti József (szerk.) *Zenei szubkultúrák médiareprezentációja: stílusok, színterek, identitáspolitikák*. Gondolat Kiadó, 80–91.

Fox Interactive Media (2007) Never Ending Friending: A Journey Into Social Networking. Fox Interactive Media, Inc. http://creative.myspace.com/groups/_ms/nef/images/40161_nef_onlinebook.pdf

Frith, Simon (1998) *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

Galuszka, Patryk (2012) Netlabels and democratization of the recording industry. *First Monday* (17)7. <http://firstmonday.org/article/view/3770/3278>

Genette, Gérard (1996) *Transztextualitás*. In *Helikon*, 1–2.

Giles, David C. – Stephen Pietrzykowski – Kathryn E. Clark (2007) The psychological meaning of personal record collections and the impact of changing technological forms. *Journal of Economic Psychology*, Volume 28, Issue 4, August 2007, 429–443.

Gitelman, Lisa (2006) *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture*. Cambridge, MA: MIT

Gluck, Michael (2007) Despised Icon: The Ills of Modern Man. *Lambgoat*. <http://www.lambgoat.com/albums/view.aspx?id=2431>

Graham, Stephen (2010) Where is the Underground? *Journal of Music*. <http://journalofmusic.com/article/1187>

Greener, Tracey – Robert Hollands (2008) Túl a szubkultúrán és poszt-szubkultúrán? A virtuális psytrance esete. *Replika*, 65: 193–216.

Grohl, Dave (2013) Sound City. Dokumentumfilm. Therapy Content, Roswell Films, USA.

Grossman, Lev (2006) Time's Person of the Year: You. Time, December 16. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1569514,00.html>

Gunn, Joshua (1999) Gothic Music and the Inevitability of Genre. Popular Music and Society, 23(1): 31-51.

Hap Béla (1973) Halk magyar underground-kiáltvány. Szétfolyóirat (Expresszió. Önmanipuláló Szétfolyóirat), február. <http://www.artpool.hu/Aczelkor/Hap.html>

Hasan, Charlotte (2016) Is This the Bottom? Digital Finally Surpasses Physical Worldwide. Digital Music News, April 12. <http://www.digitalmusicnews.com/2016/04/12/ifpi-digital-revenue-overtakes-physical-for-the-first-time-ever/>

Havasréti József (2005) *Urbánus műfajok Hazai Attila, Tandori Dezső, Kömlődi Ferenc regényeiben. Szélfjegyzetek a nagyvárosi kultúra irodalmi megjelenítéséhez.* In N. Kovács Timea-Böhm Gábor-Mester Tibor szerk.: Terek és szövegek. Újabb perspektívák a városkutatásban. Kijárat.

Havasréti, József (2006) Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban. Budapest: Typotex.

Hebdige, Dick (1979) Subculture: The Meaning of Style. London: Methuen.

Hegarty, Paul (2007) The Hallucinatory Life of Tape. Culture Machine, Vol 9. <http://culturemachine.net/index.php/cm/article/view/82/67>

Hesmondhalgh, David (2005) Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above. Journal of Youth Studies, 8(1): 21-40.

Hesmondhalgh, David (2013) The Cultural Industries. 3rd edition. Sage.

Hodkinson, Paul (2002) Goth: Identity, Style and Subculture. Oxford: Berg.

Hodkinson, Paul – Andy Bennett (2012) szerk. Ageing and Youth Cultures. Music, Style and Identity. Berg.

Hogan, Marc (2010) This is not a mixtape. Pitchfork, február 22. <http://pitchfork.com/features/articles/7764-this-is-not-a-mixtape/>

Holt, Fabian (2007) Genre in popular music. Chicago: University of Chicago Press.

Jackaway, Gwenyth (1995) Media at War: Radio's Challenge to the Newspapers, 1924-1939. Westport, Connecticut, London: Praeger.

Jones, Steve (1992) Rock formation. Music, Technology and Mass Communication. Sage.

Kacsuk Zoltán (2005) Szubkultúrák, poszt-szubkultúrák és neo-törzsek: A (látványos) ifjúsági (szub)kultúrák brit kutatásának legújabb hulláma. Replika, 53: 91-110.

Kacsuk Zoltán (2012) Szubkultúra-kutatás és rajongókutatás – kapcsolatok és lehetséges szinergiák. In Guld Ádám – Havasréti József (szerk.) Zenei szubkultúrák médiareprezentációja. Stílusok, színterek, identitáspolitikák. Gondolat. 11-23.

Kahn-Harris, Keith (2004b) *The Aesthetics of 'Hate Music'*. In <http://www.aixt.org.uk/HateMusic/KahnHarris.htm>

Kahn-Harris, Keith (2004a) Unspectacular Subculture? Transgression and Mundanity in the Global Extreme Metal Scene. In Bennett, A - Kahn-Harris, K. (eds) After Subculture. London: Palgrave.

Kahn-Harris, Keith (2007) Extreme Metal: Music and Culture on the Edge. Oxford: Berg.

Kahn-Harris, Keith (2008) Nem-látványos szubkultúra? Határátlépés és hétköznapiság a globális extrém metal színtéren. Replika, 65, 165-175.

Katz, Mark (2004) Capturing Sound. How Technology Has Changed Music. University of California Press.

Kepplova, Zuzana (2012) The Paradoxes of Mainstream: Investigating Transition-Era Youth Cultures. Eastbound, 1. <http://eastbound.eu/2012/kepplova>

Kertész Gergely – Ignác Ádám (2009) Russolo and His Technical Utopia. New Sound, 34. http://www.newsound.org.rs/clanci_eng/04.pdf

Kibby, Marjorie (2009) Collect yourself. Information, Communication & Society, 12:3, 428-443.

Klanciczay Gábor (2003) Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években. No-ran.

Kodaj Dániel (2001): ...És nem is kell hozzá zene. Replika (44)2, 231-257.

Krause, Amanda – David Hargreaves (2013) myTunes: Digital music library users and their self-images. Psychology of music. vol. 41 no. 5 531-544

Larsen, Gretchen - Rob Lawson - Sarah Todd (2010) The symbolic consumption of music. Journal of Marketing Management, Volume 26, Issue 7-8. 671-685.

Leadbeater, Charles (2008) We-think: The Power of Mass Creativity. Profile Books.

Lee, Steve S. – Richard A. Peterson (2004) Internet-Based Virtual Music Scenes: The Case of P2 in Alt. Country Music. In A. Bennett és R. A. Peterson, szerk. Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual. Nashville (TN): Vanderbilt University Press, 187-204.

Lessig, Lawrence (2008) Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy. Penguin.

L. Varga Péter (2003) Identitástudat és normaképzés a heavy metal szubkultúrában. A Metal Hammer magazin retorikája In Prae, 4.

L. Varga Péter (2004) *A rendszer anomáliája. Vázlat a heavy metal szubkultúra állapotáról.* In ICA Naplója, 20.

Madden, Blake (2013) Tales of the Tape: Cassette Culture in the Digital Age. Trust me I'm a Scientist, Május 6. <http://www.trustmeimascientist.com/2013/05/06/tales-of-the-tape-cassette-culture-in-the-digital-age/>

Magaudda, Paolo (2011) When materiality 'bites back': Digital music consumption practices in the age of dematerialization. Journal of Consumer Culture. 11(1) 15-36.

Margree, Paul. – MacFarlane, Andrew – Price, Ludovica – Robinson, Lyn (2014) Information behaviour of music record collectors; Information Research, 19(4), paper 652. <http://InformationR.net/ir/19-4/paper652.html>

Martin, Peter J. (2008) Kultúra, szubkultúra és társadalmi szerveződés. Replika, 65: 151-164.

Marvin, Carolyn (1988) When old technologies were new: Thinking about electric communication in the late nineteenth century. Oxford: Oxford University Press.

Matsue, Jennifer Milioto (2008) Making Music in Japan's Underground: The Tokyo Hardcore Scene. Routledge.

Morozov, Evgeny (2011) The Net Dilution. PublicAffairs.

Morris, Jeremy W. (2012) Making music behave: Metadata and the digital music commodity. New Media Society 14(5) 850 -866.

Morton, David (1998-2006) Recording History: the history of recording technology. <http://www.recording-history.org/>

Nowak, Raphaël – Whelan, Andrew (2014) Editorial: On the 15-year anniversary of Napster – Digital music as boundary object. First Monday (19) 10. <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/5542/4121>

O'Reilly, Tim (2005) What is Web 2.0: Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software. <http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html>

O'Hara, Kenton – Barry Brown (2006)szerk. Consuming Music Together. Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies. Springer.

van Ooijen, Robbert (2010) The art of collecting in the age of streaming music. How streaming music is affecting the notion of the personal music collection. http://haveyouheard.it/wp-content/uploads/The-art-of-collecting-in-the-age-of-streaming-music-Robbert-van-Ooijen-HaveYouHeard.It_.pdf

Panuzzo, Barbara Anna (2010) 'The Jump Off': Getting A Taste Of The Real Street Flavour? A Critical Analysis of an Underground Hip-Hop Club and its Logic of Mainstream Authenticity. In Nedim Hassan – Holly Tessler (eds.) *Sounds of the Overground: Selected papers from a postgraduate colloquium on ubiquitous music and music in everyday life*. Turku, International Institute for Popular Culture. <http://iipc.utu.fi/publications.html>

Peterson, Richard A. – Andy Bennett (2004) *Introducing Music Scenes*. In A. Bennett és R. A. Peterson, szerk. *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Nashville (TN): Vanderbilt University Press, 1–16.

Pinch, Trevor – Bijker, Wiebe E. (2005) Tények és termékek társadalmi konstrukciója, avagy hogyan segítheti egymást a tudományozociológia és a technikaszociológia? *Replika*, 51–52.

Pinch, Trevor – Bijsterveld, Karin (2004) *Sound Studies: New Technologies and Music*. *Social Studies of Science* (34)5. 635–648.

Piper, Pip (2012) *Last Shop Standing*. Dokumentumfilm. Blue Hippo Media, Nagy Britannia.

Rác József (1998) A '80-as évek ifjúsági szubkultúrái Magyarországon. In Rác J. Ifjúsági (szub)kultúrák, intézmények, devianciák: Válogatott tanulmányok. Budapest: Scientia Humana, 51–70.

Reynolds, Steve (2009) The changing sound of the underground. *Guardian Music Blog*, <http://www.guardian.co.uk/music/musicblog/2009/dec/21/changing-sound-underground>

Rheingold, Howard (1993) *The Virtual Community*. Reading (MA): Addison-Wesley. <http://www.rheingold.com/vc/book/index.html>

Schoenherr, Steve (1999–2005) *Recording Technology History*. <http://www.aes.org/aeshc/docs/recording.technology.history/notes.html>

Shuker, Roy (2010). *Wax trash and vinyl treasures: record collecting as a social practice*. Farnham, UK: Ashgate.

Simon Géza Gábor (2008) *Magyar hanglemeztörténet*. Jazz Oktatási és Kutatási Alapítvány.

Spilker, Hendrik S. (2012) The network studio revisited: Becoming an artist in the age of 'piracy cultures'. *International Journal of Communication*, volume 6. 773–794. www.ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/1087/730

Sterne, Jonathan (2003) *The Audible Past*. Duke University Press.

Sterne, Jonathan (2012) *MP3: The meaning of a format*. Duke University Press.

Strauss, Claudia – Quinn, Naomi (1997) *A Cognitive Theory of Cultural Meaning*. Cambridge University Press.

Straw, William (1991) Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music. *Cultural Studies*, 5(3): 361–375.

Szemere, Anna (2001) *Up from the Underground. The Culture of Rock Music in Postsocialist Hungary*. PA: Pennsylvania State University Press

Szőnyi Tamás (1996/2006): M.U.Z.I.K. Artpool Budapest. Online: <http://www.artpool.hu/muzik/index.html>

Thornton, Sara (1995) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.

Tófalvy Tamás (2003) *Chomsky New Jersey-ben. Globalizáció és hardcore: célok és félreértések*. In ICA Naplója, 11.

Tófalvy Tamás (2004) *Egy ellenzék ellenzékéből alternatív életmód: A straight edge etikáról*. In ICA Naplója, 20.

Tófalvy Tamás (2008) A kritikus közösség: A közösségi média és a hazai (irodalom)kritikai nyilvánosság viszonyáról. In Bárány T. és Rónai A., szerk. *Az olvasó lázadása? Kritika, vita, internet*. Pozsony: Kalligram & JAK, 169–178.

Tófalvy Tamás (2012) Új korszak a digitális zenelejátszásban: miközben egy kicsit nem néztünk oda, teljesen átalakult az mp3-lejátszók piaca. *Zenei Hálózatok Blog*, Online: http://zeneihalozatok.blog.hu/2012/11/29/uj_korszak_a_digitalis_zenelejatszasban

Tófalvy Tamás (2013) *Metál az ész – kik azok a metálkutatók? Magyar Narancs*, 38. 52–53. <http://magyarnarancs.hu/tudomany/metal-az-esz-86612>

Tófalvy Tamás (2014) Technopesszimizmustól a digitális utópiákig: A technológiák kulturális megalkotása. *Információs Társadalom*, 4. 113-138.

Tófalvy Tamás (2015) A kritikai technológiakutatásról. *Magyar Tudomány*, 1. 96-102.

Toynbee, Jason (2000) *Making popular music: Musicians, creativity and institutions*. London: Arnold.

Vályi, Gábor (2005) Zene, technológia, hatalom. A rögzített zene kritikai kutatása. *Replika*, No. 49, p. 27-44. <http://www.replika.c3.hu/49/49-02.pdf>

Vályi, Gábor (2010) Digging in the crates: Practices of identity and belonging in a translocal record collecting scene. Doktori disszertáció, Goldsmith College, University of London.

Vickers, Earl (2010) The Loudness War: Background, Speculation and Recommendations. Audio Engineering Society, 129th Convention, San Francisco, CA, USA, November 4-7. http://www.sfxmachine.com/docs/loudnesswar/loudness_war.pdf

Vitos Botond (2012) Discursive Demarcation and Identity Construction in the Czech Psytrance Scene: Experiential Versus Ideological Motivations. *Eastbound*, 1. <http://eastbound.eu/2012/vitos>

Walker, Tim (2008) Meet the global scenester: He's hip. He's cool. He's everywhere. *Independent*. <http://www.independent.co.uk/life-style/fashion/features/meet-the-global-scenester-hes-hip-hes-cool-hes-everywhere-894199.html>

Wessely Anna (1998szerk) A kultúra szociológiája. Osiris.

Willis, Paul ([1977] 2000) A skacok: Iskolai ellenkultúra, munkáskultúra. Budapest: Új Mandátum.

Wright, Scott (2010) Scene and heard: Drag. *Guardian Music Blog*. <http://www.guardian.co.uk/music/musicblog/2010/mar/08/scene-heard-drag>

Diszkográfia

100 Demons: *100 Demons*. Deathwish Inc., 2004.

Blind Myself: *Product of Our Imagination*. 1G Records, 2002.

Born From Pain: *Reclaiming the Crown*. Gang Style Records, 2002.

Born From Pain: *In Love With the End*. Metal Blade, 2005.

Born From Pain: *Dance With The Devil*. Beatdown Hardwear Rec., 2014.

Buried Inside: *Chronoclast. Selected Essays on Time-reckoning and Auto-cannibalism*. Relapse, 2005.

Burnt By the Sun: *Burnt By the Sun*. Relapse, 2001.

Burnt By the Sun: *Soundtrack to the Personal Revolution*. Relapse, 2002.

Bury Your Dead: *You Had Me at Hello*. Alveran, 2003.

Bury Your Dead: *Beauty and the Breakdown*. Victory, 2006.

Bury Your Dead: *Mosh n' Roll*. Mediaskare, 2011.

Converge: *Jane Doe*. Equal Vision Records, 2001.

Hatebreed: *Perseverance*. Universal, 2002.

Hatebreed: *The Rise of Brutality*. Universal, 2004.

Isis: *Panopticon*. Ipecac, 2004.

Madball: *Demonstrating My Style*. Roadrunner, 1996.

Madball: *Look My Way*. Roadrunner, 1998.

Madball: *Hardcore Lives*. The Black N Blue Label, 2014.

Nora: *Loser's Intuition*. Trustkill, 2001.

Poison the Well: *Tear From the Red*. Trustkill, 2002.

Throwdown: *You Don't Have to Be Blood To Be Family*, Indecision 2001.

Throwdown: *Vendetta*. Trustkill, 2005.

Throwdown: *Deathless*. Entertainment One, 2009.

Throwdown: *Intolerance*. Entertainment One, 2014.

V/A: *Can't Stop This Train*. Join The Team Player Records, 1999.

Zegota: *Movement in the Music*. CrimethInc, 1999.



Megjelenteti
a Műút folyóirat szerkesztősége
www.muut.hu
www.facebook.com/muutfolyoirat
twitter.com/muut_folyoirat

Kiadja
a Szépmesterségek Alapítvány Miskolcon
Felelős kiadó: Kishonthy Zsolt

Szerkesztette: Jenei László

Könyvterv és nyomdai előkészítés: Tellingner András

A borító Danyi Balázs (mush.hu) felvételének felhasználásával készült.
A címlapkép: *Rosetta* koncert / Dürer Kert / 2012.07.11.

Nyomdai munkák: Tipo-Top Nyomda, Miskolc
Felelős vezető: Solymosi Róbert

A könyv megjelenését támogatta:

nka
Nemzeti Kulturális Alap



Fotó: Hámori Zsófia Photography

Tófalvy Tamás kultúrakutató és kommunikációs szakember. A BME Szociológia és Kommunikáció Tanszékének egyetemi adjunktusa, az MTE főtítkára és az MTA Médiatudományi Kutatócsoportjának tagja. Másfél évtizede foglalkozik a populáris zene kultúrájával és társadalmi közegével: írt kritikákat, cikkeket és tanulmányokat magyar és nemzetközi lapokba, a Zenei Hálózatok Egyesület és az IASPM magyar szervezetének társalapítója és elnöke volt, előadott zenéről sok hazai konferencia és egyetem mellett Nagy-Britanniában, Portugáliában és Brazíliában is.

